

درست شده

بنیم  
انطوان كرم

T  
35A

رسالة لؤستاذة في جامعة بيروت العربية

الرمزية

والادب العربي الحديث

M.A. 1947

## الاعـول والمراجـع

(١) عمر أبو ريشة:

شعر

(٢) توفيق الحكيم:

شمرزاد ، اهل الكهف ، بجماليون

(٣) سعيد عقل :

قدموس..... منشورات قدموس

بنيت بفتح..... ١٩٣٥ المشرق

المجدليه..... دارالاحد ١٩٣٧.

مجموعة شعر لم تنشر في كتاب.

المقدمات. المحاضرات والابحاث.

(٤) يوسف غصوب

الحوسجة الملتهبة والقفص المهجور.

مقال : حان للشعر العربي ان ينعتق من قيوده. المكشوف ١٩٣٧. العدد ٩٢

(٥) بشر فارس

قصائد مختلفة في المقتطف والمكشوف.

المقالات " " والاديب.

مقدمة مفرق الطريق ..... لحق المقتطف مارس ١٩٣٨ والقاهره ٣٨ ١٩

مفرق الطريق ..... "....."

(٦) صلاح البكي

ارجوحة القمر ----- دار المكشوف ١٩٣٨

مواعيد ----- دار المكشوف ١٩٤٣

اديب نظم - شتبات مجوده

(٧) علي محمود طه

العلاج النائم - عودة العلاج النائم - زهر وخمر

المجلات المقتطف ١٩٣٦ - ١٩٤٧ المكشوف ١٩٣٦ - ١٩٤٣

الكاتب المصري بناير - ١٩٤٧ الاديب ١٩٤٢ - ١٩٤٧

(٨) الأمدي - كتاب الموائنة - الاسنانة ١٩٨٧ هـ.



## Bibliographie

- Balzac , Pensées X
- Bergson , les données immédiates de la conscience, 1946  
l'évolution créatrice , 1939  
Le Rire, 1946
- G.Blin , Beaudelaire, N.R.F. X
- Bouvier, Initiation à la poésie d'aujourd'hui . X
- Bowra , The heritage of symbolism , London 1945
- H.Bremond, La poésie Pure- Prière et Poésie. X
- Brumetière, L'évol. de la poésie lyrique X
- P.Claudel, L'art poétique , Poitiers 1946
- M.Eigeldinger, Le dynamisme de l'image dans la poésie Française  
Suisse, 1943
- A. Ferran, L'Esth. de Beaudelaire, Paris 1933
- A.Fontaine. Verlaine , homme de lettres. X
- A.Gide , Le retour de l'enfant prodigue, N.R.F. 1943  
Mes souvenirs littéraires, Beyrouth 1946
- J.K.Huysmans, A rebours, Fasquelle, Paris
- L.Lewisohn. The poets of Modern France N.Y. 1918
- Martino. Parnasse et symbolisme Paris 1942
- J.Massin Beaudelaire entre Dieu et satan, Suisse 1945
- C.Mauclair, Les idées vivantes. X
- Maurras et R. de la Tailhède. Un débat sur le Romantisme, Paris 1928
- H.Mondor. Vie de Mallarmé , édition complète 1941.  
Mallarmé plus intime, N.R.F. 1944
- Paulhan. La double fonction de langage , Alcan,
- Poizat . Le Symbolisme , Paris S.D. X
- M.Raymond. De Beaudelaire au Surréalisme, Paris 1940
- Th. Ribot. L'Imagination créatrice. Felix Alcan X

L.Seylaz. Ed. Poe et les premières symbolistes Français  
Thèse de doctorat, Lausanne 1928

Strentz. Verlaine X

A.Thibaudet. La poésie de Stéphane Mallarmé, Paris 1926

P/Valéry. Variété I 1924, N.R.F.

Variété 2 1930 N.R.F.

Variété 3 1936 N.R.F.

L'Ame et la Danse, Eupalinos, 1944

Degas, Danse, Dessin, 1938

Introduction à la poétique 1938

Pièces sur l'art, 1936

Poésies , 1942

Rhumbés , 1926

Revue . Conférenciá, No. 9 , 15 Avril 1933

No.17 , 15 Aout 1933

Fontaine No,36 , et 44

Le monde illustré. 11 Mai 1945

#### Oeuvres .

Beaudelaire. Les fleurs du Mal, Larousse Paris 1927 et poésies de vers

Les Curiosités Esthétiques, Calman, Lévy, Paris X

Le spleen de Paris. X

Verlaine. Choix de poésies, Fasquelle, Canada 1939

A.Rimbaud. œuvres complètes , Paris mercuriales de France 1937

St. Mallarmé. Divagations. Paris , Fasquelle X

Poésies , N.R.F. 1945

Propos sur la poésie, Paris 1946

Edgar Poe. The philosophy of composition X

The Poetic principal. X



تحديدات الرمزية من حيث هي .

هروضنا سرلعا في القسم الثاني كيف يملقني الادب العربي ~~لهذا~~ النوع المثالي مقتصرين  
على ادبنا الحديث خصيصا ومقدار توخيئه انتاج الفرنجه وارسلنا اخيرا حكما <sup>خاطفا</sup> ~~ويجدا~~ في قيمة ادبنا  
ومستقبله .

ترانا سددنا ثغرة في تاريخ الابحاث الادبية .

بيروت ١٢ ايلول سنة ١٩٤٧ .

## الرمزية في الخرب

- في سبيل التحديد -

اختلف مفهوم الناس لما يسمى رمزية، فتضاربت آراؤهم بحسب المظاهر التي بها تجلت، واختلطت عليهم الحقيقة حتى ذهبوا في امر تحديد مآذبا شتى، واعتبر معظمهم ان كل ادب غامض هو ادب رمزي، وان الخموض كل اركانه ومجمل شروطه الاساسية. وزعم البعض ان هذا النوع من التعبير داء نفسي في الانتاج الشعري الحديث فعمل الوضع الذي اعتدناه خلال مطالعاتنا لآداب العالم عامة وللحربية منها خاصة. وتشاء رهط اخير ظانا ان هذه الطريقة التعبيرية وان اتت بشيء من الرواء واللين والامتناع نهج فاسد، يتفقر معه التعبير السائغ للخلق الفني، فيهي به الى وهدة التعنت وبالتالي الى السخف).

والحق ان هذا الاضطراب حيال الادراك الصحيح لجوهر الادب الرمزي لا يرجع الى عدم الروبة عند الدارسين فقط، بل هو راجع الى تباين الاشعاعات الشعرية عند الرمزيين انفسهم فبينما يعنى "بودلير" بمشكلة العلاقات بين مجالي الكون من ناحية وذاته من ناحية اخرى، وبالانطلاق الى ما وراء الاشياء المحدودة وفكرة الخير والشر، يتوخى "رمبو" الصور التي تتوابع في النفس الانسانية، ويتحدد كذلك بكلمة الخلق مبصرا تحت "الحروف الصوتية" الوانا ذاتية <sup>تتبع</sup> يخرج منها، فيتخذ منها وسيلة للاداء. اما "ملارمه" فلقد استهدف المطلق في وجهته: ادراك العقل الباطن الذي لا يبلغ الا في حالة الحلم وادراك "الفكرة المطلقة المجردة"، ادراك الحياة عارية، ومد الى ترويض اللغة وهي لغة الجوامد والطموسا اعلا، واخضاعها لاداء ما لا يعبر عنه (l'ineffable) فيستنتج <sup>للوهلة الاولى</sup> ان الاختلاف بينهم في الجوهر لا في العرض. ومن البديهي ان يفضي التباين في الجوهر الى تباين في الانتاج، لان

في اصوله مرتكز على الجوهر، بحيث ان الاول ناجم عن الثاني فالجوهر واجب الوجود له.







[رأينا الفتى يحمل يسرى نصف مهدودة ، قبعة خرقة ، وفي بناء المتدلية جوعاً ، هراوة لا يحاول ان يدفع بها اذى الكلب الحارس النابح ، بنهره ، وقد تقلص وجهه ، وهشّ الجوع خديده ، وانقبضت عيناه غارقتين ، وتلمظت شفتاه ، وازهى رداؤه ، ونعله اليمنى مبنورة الرباط ، واليسرى تعرت من خلف فبانت قدمه ، وكبش ، اغلق دونه باب الحظيرة ، وظلّته دوحه وارفة . والابن الضال ، وقد ولى (بهم بالعودة) وجهه الادبار بخيل انه يلتفت بعض التفات مزورا منحني الركن ، الى خنازير مكبة تلتهم انا خرئوب . وكأنما تصاعد التمني من قلبه الى شفتيه . وهناك ، في باب المنزل ابوه يهمس في اذن امه . . . اطل من النافذة خادم "دلف ليرى ما يكون . اما الاخ فتملكته الخيرة فنحا الى جنوبي المنزل يدبر ويلتفت . . . ]  
اتضح ان الاسطورة كما وردت في مثل المسيح هي بمثابة الشيء ، وان استيعاب الرسام اباها ولد في نفسه صورة لها ، مرتكزة في بعضها على الاولى ، متجلية في طبيعة مختلفة عنها ، فهي بمثابة تجريد للفكرة فيها ، ثم انه من الطبيعي ان يتكون من هذا التجريد او هذه الفكرة ما يحتلها ويحققها في ذات الفنان فجاء تحقيقها ما يسمونه رمزا . وهذا الرمز يذكرنا بالشيء المادى ويوحى لنا ما بوجه .

جاء عن "كارليل" ان المخيلة في منطقة عجائبها لا تتجسد الا بواسطة الرموز . ان فيما <sup>نفسه</sup> ~~نفسه~~ رمزا شيئا من اللانهاية "بتجسد وينبج . فيه يتحد اللانهائي بالمحدود فيرى ويقع منا بحس . يرى المرء ذاته حاطا بالرموز ، وكل ما نراه رمز . " ( ١ )

وليس في المثل الذى اوردناه علاقة بين "الشيء" وهو الاسطورة في مثلنا - وبين "الرمز" وهو تمثيل التجريد - الا بالنتائج . فلا اسطورة والرسم الذى يرمز اليها من طبيعتين مختلفتين . ولكنهما يوحيان في نفس المبدع او المطلع تقاربا في الجوهر الشعوري .

وكانما لجاء "بعض" الى نظرية "كانت" واخضعها لمذهبه الحدسي . فالرمز في رأيه "اداة عقلية" تمكن صورة من الصور ان تنضم الى اخرى بحسب قانون المطابقة (identité) والرمز صورة مماثلة (Analogique) على طريق الحدسي . " ( ٢ )

اما "هيجل" فيجعل من "الرمز" قيمة "استنتاجية" (Synthétique) بدل القيمة التماثلية او التشابهية (Analogique) التي اختطها "كانت" فلا استنتاج في رأى "هيجل" بجمع بين مظاهر الكون ،

(١) راجع la poésie pure-Bremond ص: ١٢٢

(٢) Eigeldinger. ص ١٧٢ Le dyn. de l'âge dans la poésie Française





فهو - بعد ان يلحق به الصفات الحسية ، يجعله متحركا بذاته ، مستقلا ، بكي نفسه بنفسه ، فيكون

وله علاقة كلية بشعور باطني او بفكرة ما

ولربما كان Bouvier افضل من حلول تحديد Le symbole est le résidu de la distillation intellectuelle, l'essence concentrée d'une conception.

لأن الرمز هو بقية التصفية الفكرية ، والجوهر الأقصى في كل تشبيه " (١) وان الرمز " يفترض فكرة ، وكل رمزية تفترض شيئا مما وراء الطبيعة ، أي بعض فكرة عن علاقات المرء بالطبيعة التي تحدث به " او بالمجهول

زد على ذلك ان الرمز لم يعد آلة او وسيلة لثروة ادبية او مدرسة معينة في "فرنسا" وإنما غذا طريقة تعبيرية عامة ، لا يستغنى عنها ، فالغنون التي <sup>من شأنها</sup> <sup>أنست</sup> <sup>تطوّر</sup> <sup>لتفسير</sup> <sup>الاعماق</sup> <sup>لحياته</sup> <sup>لانه</sup> - كما تبين - <sup>يستلزم</sup> <sup>مجلد</sup> <sup>المادة</sup> <sup>التي</sup> <sup>تحدث</sup> <sup>بنواة</sup> <sup>الفكر</sup> . و يقول " E. Friser " ليس الرمز " شيئا او إشارة تحدد ، ولكنه وسيلة فنية بها بسعنا ان نوحى كل شيء ، او نعبر عن أي " حالة " من الحالات <sup>التي</sup> <sup>تحدث</sup> <sup>في</sup> <sup>الكون</sup> <sup>بنزاع</sup> <sup>الى</sup> <sup>ان</sup> <sup>يكون</sup> <sup>رمزا</sup> " بمعامل الفكر الذي يستوجد العلاقات <sup>المفاجئة</sup> <sup>التي</sup> <sup>تحدث</sup> <sup>بين</sup> <sup>العالم</sup> <sup>الخارجي</sup> <sup>والداخلي</sup> . . . ان الرمز مستند التنظيم الشعري الذي يبيح لنا ولوج ناحية من ذاتنا لا تبلغ الا بوسيلة الرمز . . . " (٣)

ثم ان الاستعارة النامية ، المتتابعة ، المختلطة ، والتي تجسد الفكرة في جهاز صوري ، وشعوري ، وفكري ، والتي من باب الابحاث لا من باب المعنى المحدود ، توسع افق الشعر وترجبه كما سيمر في باب الابحاث ، حيث نقرر ان الابحاث شرط اساسي من شروط الشعر الذي سموه " الرمز " (٤) وحدثنا " مارسيل رمون " في كتابه من بودليير الى الفوق واقعية : ان في الاحلام وفي الحالات الحاملة رموزا تصدر عن النفس لتعبر بطريقة تلقائية عما بجول فيها . والرموز هذه ليست بالحق تعبيراً او ترجمة بل هي حالة الحلم ذاتها او بالاحرى حالة النفس في الحلم . وبما انها ليست تعبيراً ، غذا من العسير ان يعبر عنها وان تفسر ، اذ انها أصبحت من الجواهر البسيطة (

( اغير المركبة ) التي تمر في نفق الذات ولا تقبل التفسير والتحليل . ومن هنا نشأ الخلاف حول تفسير الرمز وحلوه <sup>ذا</sup> <sup>نقط</sup> <sup>اوجه</sup> <sup>وقيم</sup> <sup>متعددة</sup> ( Polyvalents ) لانه لا يخضع للمعنى الذي يفرضه المنطق ، فهو حدث خارج عن الارادة

والعقل ومن المنطق اداتهما ( ص : ٥٠ - ٥١ )

Bouvier (١) Initiation a la litt. d'aujourd'hui ص ١٧ و ١٨ اخذت عن Bigel الكتاب المذكور  
(٢) Brunetiere / L. Evolut. de la poésie lyrique - dinger  
(٣) le dynamisme de l'image dans la "Eigeldinger (١٧٧) (ذيل)  
(٤) poésie française ٧٧ / paulhan  
(la double fonction du langage ) →

## "اغراض الرمز"

بعد ان انشعنت امامنا اصول الرمز ، نحلل فيما يتبع اهمية المحرك كعبير ادبي ، اذا اصبح ، كما تبين في وجهة نظر (Fraser) E. وسيلة فنية . فما هي مراكز هذه الوسيلة ، وما هي امكانياتها الادائية في حقل الشعر .

ان المدرسة "البرنالية" قصرت همها على تصوير الحياة الواقعية فهي تنقلها الواحا رائعات ، ولكنها جامدة "تصفية" بحيثان مختلف نواحي المراثيات تبرز في اجزاء هذه اللوحات . اما الرمز ، وهو بطبيعته متحرك (dynamique) لانه انتقال مستمر <sup>تتغير</sup> في هذه الجوامد الواقعية (objectifs) حياة لانه يحولها الى كائنات نفسية (subjectifs) اذا صبح التعبير تدرج في تطور ، اولانه لا يراها الا من خلال الذات الازلية التغير والتلقي والاعوجاج والانكاف بحسب راسل W. James و Bergson في التيار الداخلي . فلا مندوحة اذن عن البت بان الرمز دائم الحركة كالحياة وفرضه الغاظ ما هو دائم الحركة . فينجم عن ذلك :

اولا : ان الرمز وسيلة للتعبير عن زوايا غامضة في النفس لا تقوى لغتنا - وهي لغة الجوامد (1) ان تعرب عنها . فحول العقل الواعي الذي تكونه الفاظ حياتنا البيولوجية هالة مخمورة بالضباب وبالابهام بنهد دونها التعبير العادي ، ويجدر ان بنقش هذا الستار المبهم الذي بكثف الذات . فبينما نرى الالفاظ العادية مأسورة في حدود الشيء الذي نترجمه ، نعين ان الرمز يلج تلك الهالة العجيبة المسماة بمخيلات "اللاوعي" .

ثانيا : وكيف بسعه ان يترجم اللاوعي بواسطة "الكلم" والالفاظ بحد ذاتها هي لغة الجوامد ، وهي عاجزة عن ذلك ؟ نجيب ان الرمز ابجائي بجوهره ، واعني بابجائي انه لا يقف على قدم الاشياء المادية ليصورها بل يتعداها ليعبر عن التأثير الذي تتركه هذه الاشياء في النفس عندما يلتقطها الحس . فهو اذن لا يعبر عنها بقدر ما يعبر عن الاجواء الضبابية المبهمة التي تسربت الى اصول الذات المتفرقة المتباعدة الاطراف والاعـول .

ثالثا : ونشأ عن ذلك ان الرمز علاج ناجع للغة العاجزة التي لا تقى بكامل شروط الاداء فهو متم لها

برفعها من عثرتها .

رابعاً: انه بطلق العنان للنفس حتى تنطوي على ذاتها لسبر غور بعيد ، بحررها نوحا ما من العامل المنطقي العلمي المتجمد الى قوة اخرى ، لا تدرك قراره "اللاوعي" الا بها الا وهي "الحدوس" ( Intuition ) ولقد برهن الفيلسوف "برغسن" ان قسما غائرا من النفس لا يكشف عنه المنطق والعقل الذي يعني نفسه بل هو منوط بالقوة "الحدسية" في الانسان (١)

خامساً: ان الحق الصورة بهذه الوسيلة تنعتق من المادة لتصبح مجردة . فنستنتج ان العالم الواقعي لا وجود له الا بحسب ما تتمثله وتكيفه مخيلتنا . وتحتم وجود عالم عووي مجرد كالعالم الذي في المخيلة الحاله بتعطل فيه كل شيء الا المخيلة حيث تتبعد آفاقها الى ما وراء حدودها المعهودة . فازدهت "المناخات الداخلية" وزينت صورة الواقع فيها بالوان غير مألوقة ، لا تحمل من صفات المادة شيئا . الوان ابتدعتها المخيلة الصرفة فكان ان الرمز اتخذ قيما معنوية نسبية للاشخاص ( Polyvalents ) لان الصور تعي في ما لا تعييه في سواها والعكس بالعكس (٢) .

سادساً: ونتج عن زخرة هذه الصور ونسبيتها وازدحامها التجريد ، ثم النموض . فان لنا الخطاب ( Le discours ) اذا غصت بالصور اشتبكت وصعب استخلاصها من بعضها البعض ، " فغمضت " واوعدت ابوابها بعض الشيء على المتفهم . " فاذا غررت الصور نزع الانشاء الى النموض " . زد على ذلك ان الرمز يتوخي به الصفا كما هي الحال في حروف "علم الجبر" . وعندما جدد به النموض تنقل على القاري المعاني المبتذلة ، ويرجع ذلك اذن الى التزاحم الصوري او الى التجريدات الفكرية .

سابعاً: وكان من هذا النموض ان تضاربت المعاني ، واختلفت الاراء فيه تفسيرها . فحملوا الرمز معنيين اودة معاني ما سماه "Le parallélisme multiple" Baudoin . وكانا هذه المعاني المستخلصة تتم بعضها البعض ، فتعاقب وتتمازج . ولربما عاروا الى ان المعنى المحدد مناف لطبيعة الشعر . ولقد يجبو الشاعر قطعته الفنية معنى معيناً ينطبق على نفسه ، وقد لا يطابق المعاني الاخرى التي يفترضها الناس ، ولكنه لا ينفىها ضرورة بل يكملها (٣) .

(١) Bergson النظرية في مجمل مؤلفاته وبنوع خاص (L'Evol. Créatrice, L'Intuition) Les données Imm. de la conscience

(٢) De Beaudelaire au surréalisme. Marcel Raymond ص: ٤٩-٥٠

(٣) variété III p. Valéry ص: ٨٠ في بحثه عن "المقبرة الجريئة" في

الرمز

ثامنا : ان الرمز بتجريد من الحس منوط بالمثل التي بصرفها . فهو لم يعد من مضمون الملموسات بل أرتفع

الى حيز " المعقولات " الى عالم العقل والتجريد Le monde intelligible

تاسعا : و يكون أن الرمز ارتفع من حقل الملموس الى المعقول ، فارتقى بذلك من القيم الواقعية على انما

نسبية الى الحقائق الداخلية الشاملة ، انتقل من الخاص الى العام ، من المحدود الى اللامحدود ، من الواقعية

الى المثالية الى " الرمزية " . على ان الانتاج فرض على الرمز ان يرجع المجردات التي بلغها الفكر الى حقل

المحسوس ، ان ينظم المجرد في المادة ، ان بجسد الفكرة ، فاصبح هذا الجسد مشتملا ظاهرا على مادة ، وهي

اللفظة ، وعلى تجريد مثالي هو مرمى هذه اللفظة .

على ان هذه الاسبقيات التسع لا تخلو من اخطار تجعلها بما يلي : -

ان يستعمل الرمز بشكل ميكانيكي فيلحق به عدداً التقليد ، ويغنى الابتكار ، ويرى مع الزمن حتى يهول

الى الفساد . هذا ما طرأ في الجيل الرمزي الثاني - لشاعر له روائعه ، ولكنه اسف حيث جاء مقلدا لمن سبقه

فلم يعد الى حقيقة الرمز في مثاليته ، وانما نقلها مقلدا فاتت جامدة باهتة مبتذلة ( ١ ) - وهذا ما لم يبحش <sup>شعرنا</sup> محمد

الحدث كما سيتبين .

وان هؤلاء المقلدين في الادب الفرنسي لم يستقوا من مثلهم وفكرهم وصورهم رموزهم بل مسخوها

عن الميتولوجيا فبعدت عن طبيعة الرمز المتحركة ، <sup>الماعه</sup> ~~ولتي~~ <sup>محميم</sup> حول الذات لتلتقط خفاياها التي لا يعبر

عنها الكلم بمعناه المحدود المألوف ، كذا هو شأن " موباس " و " رينيه " والمدرسة البيزنطية " الرومانية "

( <sup>Romane</sup> ~~Romaine~~ ) التي عقت الحركة الرمزية في فرنسا . والحق ان " ملارمه " وحده هو الذي تحقق الرمز

وحققه في كنهه الفلسفي وفي قلبه الشعري . ثم ان جمال " الرمز " قائم ولا ريب على عمقه ، وعلى عظمة الفكرة فيه . ولكن

الوضوح شرط اساسي واجب الوجود ، ملازم للانتاج . وسلمنا جدلا ان الحق لا يكون الا بالرمز . ولكن الرمز

بنهار اذا فقد ميزة الوضوح ، فالوضوح من اركان الفن ، ونصير ملازم لجماله وبفقده ان يكون الشعر كفن قد خسر

ركنا من اركانه الرئيسية . ( ٢ )

( ١ ) المفهني هنا " Albert Souaain "

( ٢ ) P. 276-277 L'Evolution de la poésie Lyrique - Brunetiere



وبعد ان وطأنا بحدیث عن ماهیة الرمز واهمیة التعبیرة واخطارها، نستأنف البحت فی کلام عن

الجو الذى في ظلمه او عقبه نشأت الرمزية .

" الاجواء التمهيديّة "

( ١ ) " فضل الإيجابية العلمية "

ملفد

على القاص الفكر الفلسفي في القرن الثامن عشر وفي الربع الثاني من القرن التاسع عشر - موجة عنيفة

من التيار العلمي الايجابي ( Positivisme ) وظُهر في المقدمة الفيلسوف Auguste-Comte وقد تفتت

رسائله الإيجابية بين ١٨٣٠ - ١٨٤٥ ولكنها لم تعم إلا عبر عام ١٨٥٠. وكانت الفترة الفلسفية هذه تميل إلى

تفسير الوجود عن طريق العلم والعقل ، وفي مذهبا ان كل ما في الكون واقع ، تحله المعرفة العقلية ، المرتكزة

على الحس والمنطق، وإن الخوارق والغرائب ليست سوى أوهام، وما هي من الواقع بشيء\*، ونقول إن ما

بدركه العقل هو وحده واقعي . . وشاعت النظرة الاجابية بين نشق\* ١٨٤٠-١٨٥٠ . ومنهم من قام ليخطئها

وبعد ها . ولكنهم على غير محلة منهم : كانوا يفكرون من خلالها ، و ينتجون تحت تأثيرها . ومن عداد الذين داروا بخيول

خطرها عنهم كان "ارنست رينان" ولكنه لم يستطع اعتقاداً. ففي كتابه "مستقبل العلم والفكر - ١٨٤٨" كان ايجابياً

بدوره لانه نتاج تفكير متبادل بينه وهو المؤرخ الفيلسوف "الفيلولوجي" وبين الكيميائي المعروف "برتلو" وكاننا اجتماعا

تسير  
الحياة الفكرية في تلك الحقبة ، وتاثر بذلك الاتجاه الجديد كل الأبحاث التاريخية والنقدية ، كما تأثرت الفلسفة ،

والاستقصاءات السياسية، حتى والاهام الرومانكية<sup>(١)</sup> فاهملت المطلقات وتحدث المفكرون عن خصائص الامور. كانوا

قبل ذلك يبحثون في سيرورة الانسان ، فعدوا سهمون بعض بكنونته وما هيته . كانوا الى ذلك العهد يحقرون كل شيء ، كانوا

فانبروا بتماولون "لا" هو كائن و "كيف".

الا ان هذا التيار الايجابي الذى نظم اسمه ( اوغست كونت ) قصر عن تفسير الكون بكيته، والاشية!

بمجمليها، فان عوالم اخرى من المعرفة غابت عن المنطق والعلم، وظلت في حيز الجهل، لان النهج الاجابى بوسائله

الوضعية عجز عن استقصاء الحقائق النهائية، وعصيت عليه تفاسير خرجت عن دائرة إمكانياته. فنشأ " رد فعل "

فما كنت  
في وجه الموجة "الاجابية"، وخذل عن ابقافها بد\* التفوق نشاطها، وما زال بخمد من حدثها شيئاً بعد شيء حتى احاط

انفعالات مختلفة ، تناقضها فانقضت المشاركة، وكانت الخيلة كما هي سنة البقاء، "لرد الفعل".

(١) ان الالهام في الشعر الرومانتيكي يرتفع الى الواقعيات في شعر  $V_1$   $cmv$  مثلا ، المختلف عن تاملات <sup>Chateaub.</sup> <sub>مط</sub>

فان بعض المفكرين لم يرتاحوا الى شروح العلم وتفسيره ~~لانه~~ تفسير ناقص. وشعروا ان في الكون  
مرا لم يدرك كنهه بعد. واحسوا ان هنالك هيكلا لا يزال مقفلا وفي قبضة المجهول مفتاحه، ولم يصب الفكر الايجابي المفتا  
الذهبي المنشود. . . . كان العلم ينتهي نفي "العجيب والمجهول" ولكن العجيب والمجهول لم يبرحا حقيقة لم يكشف  
عنها النقاب. فنتائج الابحاث العلمية اعيتته فلم تبلغ التفسير الكامل التام.

وفي عام سنة ١٨٧١ ترجم كتاب "سبنسر" ( Spencer ) المعروف "بالمبادئ الاولى"

( First Principles ) وسبنسر في مبادئه، بناقض نقاط الارتكاز الفكرى الذى انبته "كونت" فبينما حيل "كونت"

كل ما في الكون الى مادة خاضعة للتتقيب، وتحتم مبادئها واصولها، وتطورها وضرورتها، ونتائجها، بنبت "سبنسر"  
في القسم الاول من كتابه ان في الكون قوة خارجة عن العنال ابدعتا الحالم وسيرته وتسيره. الكون مظهر من مظاهر  
هذه القوة الخفية، ولكننا سنظل عاجزين عن ادراكها، وسيظل المجهول "مجهولا".

(١) la puissance dont l'Univers est la manifestation, est complètement

من البدهي ان تحاول هذه النظرية عدد الاتجاه العلمي، ان تبين عجز العلم، باثباتها، "المجهول" وتتطلبها  
آخر للمعرفة. وسننيلي <sup>بنيت</sup> الى هذا الاتجاه في الادب الذى سموه "رمزيا".

(٢) الحركة الدينية. وما الوسيلة التي تفضي الى استقصاء المجهول، با ترى، قد يكون الدين. وهكذا عاد  
الدين يلعب دوره في الخلق الفكرى بعد ان اقصته "الايجابية" العلمية

من المعروف ان العكوف على دراسة الحقائق الدينية واصولها الميتولوجية الاولى، بسرز في ألمانيا اولا،  
و بيدوان "كرورز" هو اول الباحثين، وقد وجه الابحاث الميتولوجية <sup>دوره</sup> ~~اصلا~~ <sup>جد</sup> ~~يد~~ <sup>دوره</sup>. "فخلق الميتولوجيا عهدا  
مستجدا، ولم تعد نسج خرافات، بل غدت ناموسا تاما لتصورات ( fictions ) مفيدة. . . هي الفلسفة بعينها  
تستحيل حسا بواسطة الصور" (٢) ثم ان "بانجامان كستان" عم مبداء "كرورز" في الديبلميتولوجي. وهني "كينيو"  
<sup>ترجمته</sup> بتنظيم واضاف بعض الاضافات (٣)

(١) Parnasse et symbolisme - Martino ص: ١٣٩ الطبقة السادسة ١٩٤٢.

(٢) Revue encyclopédique de Déc. ١٩٢٠ راجع Martino ص: ٣٥ وما يلي

(٣) Martino الكتاب المذكور ص: ٣٥.

لم تكن ميثولوجيا الاولين سوى مجموعة عوار منظمة تعكس القوى الطبيعية العجيبة كما تتمخض بها النفس .  
 ان عالم الميثولوجيا يحد ذاته رموزه و <sup>يشتمل</sup> يتصل كل من هذه الرموز على معنى صوفي او فلسفي . وادنى الخرافات اليونانية  
 الدينية تتضمن المعاني العميقة عمدة العصور الطوال . وسرعان ما راجت نظرية " الميثولوجيا " لما فيها من تأويل غير  
 ايجابي علمي ، ولما تتضمن من رموز . وشاعت الفكرة التي كانت ألمانيا مصدر انبعاثها ، وتعممت في مؤلفات ومعالج خبيثة  
 بالميثولوجيا : فيولف " تالس برنار " عام ١٨٤٦ معجم الميثولوجيا الكونية . ووضع جاكوبي معجم الميثولوجيا اليونانية  
 الرومانية ١٨٣٠ - ١٨٣٥ وفي عام ١٨٥٣ وضع مؤلفه ونشر " ا . فوري " عام ١٨٥٧ " تاريخ الادب اليونانية  
 القديمة " Etudes sur les variations du polythéisme Grec . وترجم كتاب " ماكس ملر " وهو محاولة في الميثولوجيا  
 سنة ١٨٥٩ (١) .

غير ان البحث انتقل من الادب اليونانية الرمزية الى التنقيب في فضاء الادب الاخرى كاليهودية ،  
 والمسيحية خاصة . فان " سترلوس " وضع حياة يسوع عام ١٨٣٥ ونقل كتابه الى الفرنسية سنة ١٨٣٩ ، مما حمل  
 " ارنست رينان " في ١٨٤٨ على الشروع بتأليف كتاب يستعرض تاريخ المسيحية وينتهي بها ، فيخضعها للنهج  
 العلمي نافيا عن شخصية المسيح تلك المالة العجيبة ، باسطاء في الحقل الانساني ، كل ما حاكته المسيحية  
 من صفات من مخطوطات بوبية والالهيات . وصدر كتابه عام ١٨٦٣ . وكان فيه ما يدعو الى فك التقليد ، والى ثورة في الفكر .

اما الحدث الاكبر الذي خلق جوا من ازدهار العلم الاجابي والجسد ، ودفع بالفكر نحو الحرية  
 الروحية والانعقاد من قيود المادة . فيرجع الى نقل الآداب الهندية والمبادئ الدينية البوذية الى اوربا . والمثقف  
 عليه ان هذه الحركة بدأت في ألمانيا أولا : خلال القرن الثامن عشر - ثم استت الجمعية الاسيوية عام ١٨٢٢ . وحمل  
 على ترجمة الآداب الهندية ودراساتها بداد <sup>جدي</sup> فيما يقارب عام ١٨٤٠ وما يليه . وجد برلن ثلثا لانظارا الى جهود  
 رجل يدعي " هينريخ مولر " توظف للتاريخ البوذي عام ١٨٤٥ . ثم ان الملاحم الهندية ترجمت " Mahabharata .  
 ترجم " باثي " قسما منها ( ١٨٤٤ ) ثم " سادوس " ( ١٨٥٨ ) " فوكو " ( ١٨٦٢ ) و " فوش " ( ١٨٦٣ الى ١٨٧٠ ) وكذلك  
 كتاب الـ " Ramayana " وقد عهدا " بورنوف " و Loislenos de Long Champs ثم ترجمت

Le Bhagarata purana ( ١٨٤٩ - ١٨٥١ ) وقد فتحت دنيان الخرافات الهندية . وال Rigréda



( ترجمة لانجلوا ١٨٤٠ - ١٨٤٧ ) وهي قسط من الشعر الخنائي الهندي وفيها نعمة العاطفة الدينية ( ١ ) .

وهكذا انتشر هذا الاشعاع الهندي وفيها رويدا رويدا حتى <sup>اجتاح</sup> ~~انتشر~~ سائر التيارات حاملا

الى الانتاج الفكري الاوروبي، ونخص منه الادب الفرنسي، بذورا مختلفة، فلحقه بها وشاع الميل الى ما سموه <sup>التشويق</sup> الى الاعشاق المجهولة ( بودلير - رمبو ) ومنه نما تذوق الاوصاف الخريبة التي اختلفتها المخيلة . اما الميل الثاني في فروحي فلسفي : ان في بذور الفلسفة الهندية والدين الهندي ما حمل بعض من وقفوا على حقائقه الى

هدم حدود العلم الايجابي . فدعا اشعاع الدين الجديد الى نفخ المادة ، والتعويل على قوى الروح التي بمستطاعتها اذا انحسرت عنها ادران الجسد - ان تتصل بالعلاء الارحب ، بالذات الحققة المطلقة ، بالسعادة بالحقائق الخالدة ، بالرفانا . وكل ما في الكون نسبي والنفس هي مطلق السعادة ومحض الكينونة . وما العالم الخارجي ( Cosmos ) الا ظل وانكاس وتعليقات وهمية ، ومن الضلال اعتباره حقيقة حقه لا تقبل <sup>التغير</sup> ~~التغير~~ والتبدل . والمبادئ " البوذية " تبحث ايضا بالوجود واللاوجود . وعلى اثره نشأت نظرية " الوهم " ( Illusionism ) <sup>Huston</sup> البوذي التي جعلها " شوبنهاور " عمادا لفلسفته .

وكثيرا ما اوى الرمزيون ، في تلهفهم نحو المطلق والانعقاد من الجسد ، وفي انطوائهم على ذواتهم بالتأمل الى روضة الكون من خلالها ، الى التلهف " البوذي " والى " وهم " شوبنهاور ، سيما وان الشعر الهندي الخنائي شاع <sup>اشيا</sup> ، وكذلك شاع المذهب ، وامت نظرية الفيلسوف <sup>الافلاكي</sup> ~~الافلاكي~~ في مختلف الاوساط الادبية والفكرية .

( ٣ ) في تيار اللاهوي - على هامش الواقع .

عرضنا ان النظرية الفلسفية على اضطلاعها لم تتمكن من تفسير مجمل مظاهر الكون ، فلجأ المفكرون الى وسيلة اخرى ، حملتهم على الشعور بان وراء الامكانيات الانجابية سرا لم يكشف ومجهولا <sup>ط</sup> ~~ط~~ يستكنه <sup>الى جانب</sup> ~~والتفسير~~ هذه النزعة الى المجهول ادلى علم السيكولوجيا ان في الانسان حالتين ، واعية وبدرتها العقل والايجاب " وغير واعية " وقد قصر عنها . وقد تكون هذه الزاوية من الانسان هي الحقيقة ، وقد يكون الواقع المونوي سرا . ثم ان القوة " اللاواعية " هي التي <sup>تدير</sup> ~~تدير~~ اعمالنا وتحدد تصرفاتنا . من حيث لا ندري . فهي المحرك الاول ،

اذن، لا تفعل بها العوامل الخارجية ، ولا تؤثر فيها التبدلات المادية، لانها حقيقة ثابتة، وفيها يمكن جوهر -  
الانسان كإنسان، وبها تتفسر الاعمال .

وترجم في سنة ١٨٧٧ كتاب " فلسفة اللاهوي " لـ " لالاماني " هارتمن " وشاعت الحركة غيب ذلك  
حتى افضت الى العلامة " فرويد " <sup>في فرع</sup> " ميخيمه " السيكولوجية ، وايقظت الادب والفكر على ناحية في المرء غامضة ،  
مبهمة ، تتصاعد عندما يغور الضمير الواعي ، وبطلق سراج المخيلة . واكثر ما يكون ذلك في " الحلم " ، او عندما  
تتدخل الارادة في تكيف المرء والمحافظة على الشروط الاجتماعية فقد تطاف هذه الزاوية ونحن في يقظتنا ، وقد  
انهار لمن حولنا كل الوجود ( خلاصة ) او ميل ، او مشادة ارتفعت الى حياة الفكرة ، فانحسر العقل والضرورة بحسب ما  
يقضيه التقليد والعرف والعادة في المجتمع )

والى جانب علم " اللاهوي " عمت فلسفة " شونهور " . وهي وان لم تقف في وجه التيار العلمي اعلنت  
ان في طريقه عجزا وان في الوجود غيبا مرصودا لم يولج فتألفت فكرة " التشاؤم " ، والمذة " بالعجيب " والهدف  
الديني ، واتحدت وتقاوت متداعمة ونشأ تيار من المثل الالهية . . " وارتد الحالمون في اللاهوي والفلاسفة المحدثون  
عن الواقع حتى نفوه " ( ١ ) .

في الواقع اذن الا مظهره وسراب باطل ، نحوله ونبدله أشياء . وكذا فان الموضوعات التي كانت  
ينبع الشعر البرناسي غاضت ، واهملها الرمزيون ، لانهم كرهوا الواقعيات واستنكفوا عن ادائها ، وانفوا من تصويرها ،  
وادی لهم ذلك الى سبر الغور في اعماق الذات ، في الباطن اللاواعي ، فهو الذي لا يتبدل والجوهر كل الجوهر  
فيه . وشعر " رمبور " و " ملارمه " قائم بمعظمه على هذا التجسس ضمن هامش الواقع والوقوف على شفا " اللاهوي " بتسلل منه  
الى الجوهر الحق . ثم ان فكرة " بودلير " هي التعبير عن احلامه <sup>بواسطة</sup> ما يربط مختلف مظاهر الكون ، <sup>بواسطة</sup> ~~بواسطة~~ هو الرمز ،  
وكل من " الحلم " و " اللاهوي " ( وهو المعبر عنه ) و " الرمز " ( وهو الاداة التعبيرية ) ، بنفيان الواقعية والواقع . وراج ذكر  
الادباء الذين فروا من الحقيقة الواقعية . تفرقة لها عن الحقيقة اللاهوية . ولجأوا الى قضاء الاحلام الغريب ، هو  
" ادجار بو " في " افاصيص عجيبه " وقد نقلها الى الفرنسية الشاعر " بودلير " .









في الادب "الرونتيكي" كتابه مرحلة ابتداء للعديد التصولي الادبي . وكانا ارتاحت الاتجاهات الفلسفية والاخلاقية  
والمياسية والفنية والشعرية جميعا الى ما وجدت في هذه البدايات (١)

و يَعرِّف Brunetie أن "تولستوي" و "دوستيفسكي" لم يكن همتا سوى إبراز "الاعطاش" والجسد  
من الطبع والبدنية، والترف من المدنية الحديثة ، وكذا كانت رسالة Préraphaelistes ويحسر الى  
دراسة "جون رسكن" وهو يلحس تماثيلهم فيما بعض ترجمته :

"تعلموا الطبيعة وتلقوها ولا تكتفوا بالمظاهر بل الجؤا الى الاعماق فليس الغلاف شفاء

"اما القلب فهو الباب ، وهو كل شيء" ويتبني ان تصيب القلب ان جمال المذاري اللواتي من صنع رقائق قائم على

"وهج اللحم والجسد والازدهار المادي الذي يجعله دون جمال الغرب المعجز الحبيب... فعدوا ولاولين لا يخطئ

ينا لمن "الحس" (Intangibles) بيد <sup>انهم</sup> اقرب الى الحقيقة . وهذه الحقيقة الداخلية لا تدرك الا بوسيلة

واحدة التي تربطها بينهم... (١) بألوهية المحبة . كونوا انسانين وتعلموا اين الالم الانساني ، وكون  
المحبة ذلك فتعلموا سر الوصف التي تربط الناس ما بينهم" (٢)

ان هذا الدخول الى ما وراء المظهر وهذا الشعور بان في الذات كيانا اخر غير المادى هو الحقيقة

الاولى والاخيرة وان في الكون كيانا غير الذي يقع منا بحس خلق في نفس الرمزين نؤمن الى الفهم من الظواهر

للحس المادية على انها خيال ينشئ ويتبدل بحسب ما تراه النفس وبالتالي التي نؤمن في سبيل الغور .

ج - "Ruchard Wagner" فيران هذه الاتصالات ذابت في موسيقى "وagner" وتوحدت

باعتباره للفن عامة . ذلك ان فن "وagner" من فن "فنيته" "المعينة" الحسية وتنشئة الطبيعي وحس المضطرب .

وذكره الحاد وعدم استقراره وإبطال رواياته تكون جميعا صورة واحدة لنفسه العملية "المنفة" (٣) Wagner est une  
Ne'vere

(٤) وقد اعتبرت نفس "وagner" مثال النفس الحديثة المعاصرة لتلك الفترة الادبية) بكل معانيها لما في جوارحه الحسبي

من احتلام وانقباض ولما في قلبه من قسوة <sup>وكشف</sup> (brutalité) ومن تمنع وقبحه (artifice) وبراءة

وطهر (candeur) وبحاول العلامة نفوذ ذلك ان يتبين العلاقات التي تصل بين "وagner" و "بودلير" فارحا ان

رسالة "بودلير" الادبية كانت هي ايضا تنسج بالقسوة والتصنع والتي تربط الموسيقى بالرواية الروسية <sup>الروس</sup> وفيها التفكير

(١) P. et Symbolisme - Martino ص: ١٤١

(٢) Brunetie الكتاب المذكور ص: ٢٢٨-٢٢٩ من الدرس نفسه

(٣) ص: ٢٤٠

الذي نحا نحو الروفائيين، فلقد حاولوا جميعهم اختراق المادة لبلوغ ما وراءها، لا يدرك السر الأعظم . ومن "وغير" كان روحانيا بجوهره، حتى انه بلغ " التصوف " والانعتاق من الجسد . وذلك عن طريق " المحبة " ، والمحبة قد نشرها مبدع " البارسيغال " في كل افكاره واعماله ، وفي نظريته الدينية . انه وسع نطاق الفن الى وراء الحدود عندما جعل الفن المنبثق من الروح اساسا لكل فن ، وفرض عليه ان يجبر عما لا يبلغ ، وان يخضع على كل ما هو من اصول الروح وعصيمها ، وعلى ما يختلج في النفس العليا : الفكرة المجردة ، الروح ، اللانهاية هذه اهدافه . وما العاطفة الحق غير تلك التي تنطلق الى الغلاء الاربعة فتعرب عنه .

"التجريح والتعديل" <sup>هذه هي</sup> ~~هي~~ نظرية العلامة Brunetière في البذور التي لفتت الادب الجديد ، ولدت الجو الفكري الممهد ، عن كتيب . الا اننا نرى ان نظريته - على صحة ما بسطت - <sup>تنفي</sup> ~~تنتفي~~ <sup>النفس</sup> من التجريح والتعديل . ومرجع ذلك انه وضع رسالته في عهد جلو قريب ومعايير الرمزية وذلك علم ١٨٩١ - والادب الرمزي قد يتراوح ، بمعناه التام بين ١٨٨٥ - ١٨٩٥ . ومن البديهي ان تخب عنه اقاصي الحقائق فيما اورده من ناحية ، وان يعجز عن ايراد كل العوامل الفعالة في ذلك الاتجاه الادبي الجديد ، فلنؤمن في امور الدراسات عامة حق الكشف والتحقيق والتمحيص والانسياب لتلو الاجراءات الواجبة . ولذا رابنا من الخطأ والنقص ان نكتفي بنظرية Brunetière من حيث تبليان العوامل . والحق ان لفظات "تأثير" و "انفعال" و "عوامل" مبهمات ولا تقبل تحديدا حادا دقيقا لما تتضمنه من ابهام و "تعميم" وتاويل وافتراس .

فان "بودلير" - مثلا - لم يوطي ~~فقط~~ بكتابه "ازاهر الشر" للادب الرمزي ، ولم يكن فقط عاملا من العوامل الفعالة في خلقه ، بل نعتبه ممثلا لمظهر من مظاهرها . اجل ان ذلك ينافي الاصطلاح القائل بان الحركة الرمزية تتراوح بين ١٨٨٥ - ١٨٩٥ كما اردنا ، ولكن الترميمات الادبية لا تحدد بسنوات نهائية معينة وانما تترب وترجع . <sup>اشتهر</sup> ~~سهر~~ زد ان كتابا من مثل هذا الكتاب كان ثمرة حركة اجتماعية واخلاقية ونفسية وادبية وفلسفية ، وبما انه ساهم في خلق هذه الحركة فذلك بفرض <sup>اشتهر</sup> ~~استطاع~~ على بعض نواحيها .

واما فيما يتعلق "بالرواية الروسية" ، فلقد بسطت الى جانب "التصنع" والتأنيق *féciosité* والبعد عن المدنية الحديثة - شيئا من الاخلاق والاجتماع مما لم يتعرض له الرمزيون ، بل نفروا منه . على ان في هذه "الرواية" اتجاها آخر لم يورده العلامة ، واعني به الغوص على الازمة النفسية العميقة التي بصورها (دوستيفسكي) بما .....

الذي نحا نحو الرومانسيين، فلقد حاولوا جميعهم اختراق المادة لبلوغ ما وراءها، لادراك السر الأعظم. ومن "وثر" كان روحانيا بجوهره، حتى انه يبلغ "التصوف" والانعقاد من الجسد. وذلك عن طريق "المحبة" والمحبة قد نشرها مبدع "البارسيغال" في كل افكاره واعماله. وفي نظريته الدينية. انه وسع نطاق الفن الى وراء الحدود عندما جعل الفن المنبثق من الروح اساسا لكل فن. وفرض عليه ان يجبر عما لا يبلغ، وان يفيض على كل ما هو من اصول الروح وصميمها. وعلى ما يختلج في النفس العليا: الفكرة المجردة الروح. اللانهاية هذه اهدافه وما العاطفة الحق غير تلك التي تنطلق الى الملاحة الارحبه فتعرب عنه.

"التجريح والتعديل" هي لدى نظرية العلامة Brunetière في البذور التي لفتت الادب الجديد، وولدت الجو الفكري العمود، عن كذب. الا اننا نرى ان نظريته - على صحة ما بسطت - مفتقرة الى شيء من التجريح والتعديل. ومرجع ذلك انه وضع رسالته في عهد جفو قريب ومعايير الرمزية وذلك طم ١٨٩١ - والادب الرمزي قد يتراوح. بمعناه التام بين ١٨٨٥ - ١٨٩٥. ومن البديهي ان تخيب عنه افاعي الحقائق فيما اوردته من ناحية، وان يعجز عن ايراد كل العوامل الفعالة في ذلك الاتجاه الادبي الجديد. فللزمان في امور الدراسات عامة حق الكشف والتحقيق والتمحيص والاثبات تلوا الاجراءات الواجبة. ولذا رأينا من الخطأ <sup>النقص</sup> والخصي ان نكتفي بنظرية Brunetière من حيث تبين العوامل. والحق ان لفظات "تأثير" و "انفعال" و "عوامل" جهمة عامة ولا تقبل تحديدا حادا دقيقا لما تتضمنه من ابعاد و "تعميم" وتاويل وافتراس.

فان "بودلير" - مثلا - لم يوطي\* فقط بكتابه "ازهار الشر" للادب الرمزي، ولم يكن فقط عاملا من العوامل الفعالة في خلقها، بل نعتبره مثلا لمظهر من مظاهرها. اجل ان ذلك يعني الاصطلاح القائل بان الحركة الرمزية تتراوح بين ١٨٨٥ - ١٨٩٥ كما اوردناه ولكن النواحي الادبية لا تحدد بسنوات نهاية معينة وانما تقرب وترجع. يجرؤ ان كتابا من مثل هذا الكتاب كان ثمرة حركة اجتماعية واخلاقية ونفسية وادبية وفلسفية. وبما انه <sup>اشتماله</sup> ساهم في خلق هذه الحركة فذلك يفرض <sup>استماله</sup> على بعض نواحيها.

واما فيما يتعلق "بالرواية الروسية" فلقد بسطت الى جانب "التصنع" والتألف (Préciosité)

والبعد عن المدنية الحديثة - شيئا من الاخلاق والاجتماع ما لم يتعرض له الرمزيون، بل نفروا منه. على ان في هذه "الرواية" اتجاه آخر لم يورده العلامة، واعتني به الفصوص على الازنة النفسية العميقة التي بصورها (دوستيفسكي) بما



فيهما من مرض وسقم ، والدخول الى نواحي الذات المبهمة وهذا بند من البنود الرئيسة في الشعر الرمزي. واجزم ان  
 فن الرسم <sup>١</sup> بؤثر ضرورة <sup>٢</sup> على الادب وانما هناك تشابه في فنين ~~صالحين~~ <sup>متعاضدين</sup> ، ثم ولا ريب في ان هذا الميل الى  
 الانطلاق نحو استكناه السر الازلي في الذات ولا نهاية الكون - كما تجلى في فن "وغنر" ولد في الرمزيين  
 مشادة بين <sup>الحمد</sup> الجسد والروح التي تنتزعهم من فم المادة الى حيز المطلق ، الى نزاع السستر عن اللانهاية والمعجز  
 والمجهول . وفي اعتراف احد اعضاء الحلقة الرمزية " Alfred Poizat " في كتاب له عنوانه "الرمزية"  
 دليل بين ، وكان "بوازا" من "الطلبة" الذين تحلقوا حول "ملارمه" ليالي "التلاتلو" . يبين تأثير الاوبرا الوغنية في  
 اولي الرمزية بما ترجمته :

" ان الاوبرا الوغنية - بفطر اختلافنا اليها - ولدت فكرة التنظيم الموسيقي الادبي في الشعور . فانهم  
 كانوا <sup>بساد لون</sup> ~~بمسالك~~ عن وسيلة تمكنكم من ارفاق النص <sup>الشعري</sup> بازدياد موسيقي بحث ، وذلك <sup>بواسطه</sup> هو كسب من الالفاظ المتوازنة  
 المختارة بما فيها من ايقاع وغنى يبعث الى الاحلام ، وبما فيها من اجمال ، باشياء غريبة بحيث في الظاهر عن مصدرها  
 " جامعة مصدرها الى مصادر <sup>كثيرة</sup> بصلات عجيبة . فيستحس النص الشعري في جو منظم فلسفي يتداخل فيه فيحدد  
 " مفعوله ولا بخيظه " <sup>١</sup> فالرمزيون على ما يظهر من ادبهم قبسوا عن " وغنر " <sup>٢</sup> سقمه ومرغبه ، فان انفسهم انفسا  
 كانت مسقومة بعد حرب ١٨٧٠ ، وافادوا من موسيقاه معنى "الجو" الشعري ، والجمع بين الشعر والموسيقى من  
 ناحية ، والموسيقى وسائر الفنون من ناحية اخرى ، ومالوا الى اجهاد النفس حتى تبلغ بالانتاج الشعري  
 اقصى حدود الفن .

قيل عن بودلير <sup>١</sup> Comme Wagner il reconnaît que c'est surtout par la musique et à travers la musique qu'on est transporté dans le monde idéal où règne la beauté pure et que d'autre part la musique est la langue qui interprète le moins imparfaitement les extases ou les visions de l'inspiré... Beaudelaire par la musique wagnérienne <sup>٢</sup> fut enlevé de la terre" ... Beaudelaire guidé par le grand musicien, voit s'ouvrir un monde sans limites 2)

فيبين كيف استقى بودلير معنى الانطلاق والمثالية واللانهاية والموسيقى ثم ان الرمزيين فهموا موسيقى

"وغنر" من خلال النقد الذي حاوله "بودلير" في قطعتي الموسيقى " Lohengrin " و " Tannhauser "

فيهما من مريض وسليم ، والدخول الى نواحي الذات العجيبة وهذا يند من البهتود الرئيسية في الشعر الرمزي واجزم ان  
 في الوسم <sup>شعاع</sup> بوضوح ضرورة <sup>في</sup> الادب وانما هناك تشابه في فنيين متطابقين ، ثم ولا ريب في ان هذا الميل الى  
 الانطلاق نحو استكشاف السر الاولي في الذات ولا نهاية الكون - كما تجلى في فن "وagner" ولد في الرمزيين  
 مضادة بين <sup>بكر</sup> المجهول والروح التي تنتزعهم من ثم المادة الى حيز المطلق ، الى نزاع السر من اللانهاية والمعجز  
 والمجهول . وفي اعتراف احد اعضاء "الحلة الرمزية" Alfred Poizat " في كتاب له عنوانه "الرمزية"  
 دليل بين ، وكان "بواز" من "الطلبة" الذين تحلقوا حول "ملار" ليالي "الطلائع" ، يبين تأثير الاوبرا الوغنيية في  
 اولي الرمزية بما ترجمته :

" ان الاوبرا الوغنيية - بخرط اختلافنا اليها - ولدت فكرة التنظيم الموسيقي الادبي في الشهور . فانه  
 كانوا <sup>يسألون</sup> عن وسيلة تمكنكم من ارفاق <sup>الشعر</sup> النص <sup>بداية</sup> بازدياد موسيقي بحث ، وذلك / هو كسب من الالفاظ المتروكة  
 المختارة بما فيها من ابتاع وفنى يبحث الى الاحلام ، وبما فيها من ايها بائس " فربة بعيدة في الظاهر من مصدرها  
 " جامعة مصدرها الى مصادر آخر بصلاحيات عجيبة . فيستحس النص الشعري في جو منظم فلسفي يتداخل فيه فيحدد  
 " فعمله ولا يخفى " ١١ فالرمزيون على ما يظهر من ادبهم قيسوا من " وagner " (٢) منه وورثه ، فان انفسهم ايضا  
 كانت صقوة بعد حرب ١٨٧٠ ، واقادوا من موسيقاه معنى "الجو" الشعري ، والجمع بين الشعر والموسيقى من  
 ناحية والموسيقى وسائر الفنون من ناحية اخرى ، وقالوا الى اجساد الفسح حتى تبلغ بالانتاج الشعري  
 انفس حدود الفن .

قبل من بودلير

" Comme Wagner il reconnaît que c'est surtout par la musique  
 et à travers la musique qu'on est transporté dans le monde idéal  
 où règne la beauté pure et que d'autre par la musique est la lan-  
 gue qui interprète le moins imparfaitement les extases ou les visions  
 de l'inspiré ..... Beaudelaire par la musique wagnerienne " enlevé de  
 la terre .... Beaudelaire guidé par le grand musicien voit s'ouvrir  
 un monde sans limite ... 1 (2) .

فيبين كيف استقى بودلير معنى الانطلاق والمثالية واللانهاية والموسيقى ثم ان الرمزيين فهموا موسيقى

" وagner " من خلال النقد الذي حاوله "بودلير" في قطعتي الموسيقى " Lohengrin " و Tannhauser

يوضح  
جاء فيه الأسباب التي دعت موسيقى "وغير" في فرنسا إلى <sup>الانخراط</sup> "تم يوضح مواطن الجمال فيها ومشار  
الاعجاب. ولقد أورد Ferran كيف <sup>يلتقي</sup> ~~كتفي~~ الشعر والموسيقى . :

" Mystique de l'âme allégée, montant vers les régions pures de la poésie  
" en un domaine où s'établit l'unité des arts, dans la révélation de la  
" Beauté; émanation du divin (1). La sensation de la béatitude spiri-  
" tuelle et physique de l'isolement : de la contemplation de quelque chose  
" infiniment grand et infiniment beau ; d'une lumière intense qui réjouit  
" les yeux et l'âme jusqu'à la pâmoison (2). et enfin la sensation de  
" l'espace étendu jusqu'aux dernières limites concevables ...

فترى أن بودلير يبلغ بواسطة الموسيقى "الوغيرية" الفكرة الشعرية الصافية من بنابيعها الأولى الأصيل  
ومنه يستقي "ملارمه" (وهو ملارمه "فاليري") بعض هذه الاتجاهات في المفهوم "الجمالي" للشعر . ونضيف  
فيما يلي عوامل أخرى عينت ذلك الأدب الجديد واثرت فيه تأثيراً بيناً مباشراً وأهمها على الإطلاق .

#### ١- التعرف إلى أدب الغاييلو (Edgard Poe)

ليس من شأننا أن نحلل تفاعيل المراحل الانتقالية من "بو" إلى الأدب الفرنسي فنكتفي  
بالإشارة مستندين إلى إثباتات الذين دأبوا على هذا الموضوع بنوع خاص (٣) فيستبين أن اسم "ادغار بو" لم  
تعرفه فرنسا قبل عام ١٨٤٥ عام نشرت قصة "الصرصور الذهبي" في "المجلة البريطانية" في فرنسا في عدد نشر  
الثاني . وعرضت جريدة La quotidienne جريدة لم يسبق لها <sup>ضيق</sup> ~~مجل~~ في القضاة " في ١٣ و ١٢ و ١١ <sup>حزبان</sup> ~~حزبان~~  
عام ١٨٤٦ تباعاً . وفي السابع والعشرين من كانون الثاني عام ١٨٤٧ نشرت مجلة démocratie pacifique  
قصة "المرأة السوداء" ترجمة مدام "إيزابيل مونييه" غير أن اسم "بو" لم يتسع حقاً إلا سنة ١٨٤٨ حيث امتزج باسم <sup>بودلير</sup> ~~بودلير~~  
فلقد حذب الشاعر الفرنسي على ترجمة مجمل مؤلفات ادغار بو الأميركي لما شعر أن بينهما روابط روحية أخوية . كان  
بودلير يقول "انني أترجمُ بولاً لأنه جاكيني" ~~ج~~

P. 344 L'esthétique de Beau delaire - André Ferrand

P. 345 - " " " " " "

٢٧-٤٥ Edgar Poe et les premiers symbolistes Français - Louis Sylaz, thèse de doctorat, 1923. p. 31-45



يوضع  
الاعجاب. ولقد اورد Ferran كيف يكتمل الشعر والموسيقى . :  
الافغان يظن  
يروي فيه الاسباب التي دعيت موسيقى "فتر" في فرنسا الى الاختلاف ثم يوضح مواطن الجمال فيها ويشار

" Mystique de l'âme allégée, montant vers les régions pures de la poésie en un domaine où s'établit l'unité des arts, dans la révélation de la Beauté ; émanation du divin (1). La sensation de la béatitude spirituelle et physique de l'isolement : de la contemplation de quelque chose infiniment grand et infiniment beau ; d'une lumière intense qui réjouit les yeux et l'âme jusqu'à la pâmoison (2), et enfin la sensation de l'espace étendu jusqu'aux dernières limites concevables....

فترى ان بودلير يبلغ بواسطة الموسيقى "الغنيمة" الفكرة الشعرية الصافية من بتابعها الاولى لا عيلة  
ومنه يستقي "ملارمه" ( ومن ملارمه "فاليري" ) بعض هذه الاتجاهات في المفهوم "الجمالي" للشعر . ونضيف  
فيما يلي عوامل اخرى صبغت ذلك الادب الجديد واثرت فيه تأثيرا بينا مباشرا واهما على الاطلاق .  
١- التعرف الى ادب انيغايو ( Edgard Poe )

ليس من شأننا ان نحلل تفاصيل المراحل الانتقالية من "بو" الى الادب الفرنسي فنكتفي  
بالاشارة مستندين الى اثباتات الذين دأبوا على هذا الموضوع بنوع خاص (٣) فيستبين ان اسم "ادغار بو" لم  
تعرفه فرنسا قبل عام ١٨٤٥ ، عام نشرت قصة "الصرصور الذهبي" في "المجلة البريطانية" في فرنسا في عدد تشرين  
الثاني . وهرضت جريدة "La quotidienne" جريدة لم يسبق لها مثيل في القضاة في ١١ و ١٢ و ١٣ حزيران  
عام ١٨٤٦ تباعا . وفي السابع والعشرين من كانون الثاني عام ١٨٤٧ نشرت مجلة "a démocratie pacifique"  
قصة "الهريرة السوداء" ترجمة مدام "ابزابيلي مونييه" غير ان اسم "بو" لم يتسع حقا الا سنة ١٨٤٨ حيث امتزج باسم "بودلير"  
فلقد جذب الشاعر الفرنسي على ترجمة مجمل مؤلفات ادغار بو الا يركي لما شعر ان بينهما روابط روحية اخوية . كان  
بودلير يقول " انني اترجم بولاته بحاكيني " (٤)

P. 344 - L'esthétique de Beauclaire - Ferrand (1)  
P. 345 " " " (2)

Edgard Poe et les premiers symbolistes Français - Louis Saylaz, thèse du doctorat, 1923. (3)  
ص ٢٧-٤٥ (4)

وزادت الترجمات في مجلتي L'Artiste (١٨٥٣) وال Pays (١٨٥٤-١٨٥٥) . وطبع

اقاصيص "بو" العجيبة عام ١٨٥٦ والجديد منها ١٨٥٧ ومنامرات "بم" . اما Eureka فلم تترجم الى الفرنسية الا سنة ١٨٦٤ .

واعتبر ان لا دغار بو تأثيرا عميقا في تكوين الاتجاه الادبي الذي نحن في عدده ، تأثيرا مثلت الوجهات :

١- اما الوجهة الاولى ففي اقاصيصه العجيبة ، وهي ذات فعل مباشر <sup>بأن</sup> Villiers de l'Isle d'Adam

نسج على منوالها في حكاياته ، ولانها غدت نعمة الانعتاق من الواقعية والابجواب . فالشاعر الاميركي عورفي ادبه كل غرب ، بشع ، مخيف ، وكان ميل الى مزج الاخلاط <sup>والعبر</sup> بالالفه بالممكن ، وتصبح هي بدورها ممكنه ، وتزدو شرطا من شروط الجمال الادبي . وكثيرا ما انتزع بودليز من هذا الاتجاه فكرة السر العجيب ومواضيع شعيرة في "ازاهر الشر" . ونشير الى Eureka <sup>ومدارها</sup> وعلاقتها بالفرد بالكون ، وعلاقتها الاكوان بعضها ببعض حيث يرتبط الناموس الكوني الشامل بنواميسه الخاصة ارتباطا وثيقا . وهذا الاتجاه القائم على علاقة الفرد بالكون والاكوان والنواميس فيما بينها فتح امام الشعراء الرمزيين الفكرة الخيبيية " Transcendentale "

٢- ولحل الوجهة الثانية هي اهم هذه الوجهات لانها تستهدف نظريات ادغار بو في الشعر ، ولم يفتح موعود جوهرها احد قبله من شعراء الغرب . ولقد جمعها في فصل عنوانه " المبدأ الشعري " عرف بودليز فيه ذاته ، وقام لمن جاء بعده مقام النبسي الهادي . ولا غرو ان يورد "بو" الشاعر نظريات من مثل هذه ، ففي كل شاعر ينهض ان تنلمس الناقد ايضا . ومجمل ما جاء في هذا " المبدأ الشعري "

<sup>تنشئ</sup> اولا : الشعر خلق من الجمال منغم ، والجمال غرضه الاوحد . ثانيا : هو تلهف نحو مثال اقدس وانطلاق من نفس متعبة <sup>تنشئ</sup> على ذاتها في جو من الحلم وفي تعبير شعري اى موسيقي غنائي . ثالثا : الحقيقة العميقة في الذات هي موضوع الشعر الحق . بحيث يصبح الشعر عاطفة اشتها . رابعا : ينبغي ان تكون القصائد وجيزة تميز الذات ، لان شعورا الانسان نحو "الجمال" ( Sentiments , Esthétiques ) عبوري لا مستمر حيا طوال القصيدة الطويلة ، فهي - اذا

طالت القصيدة - تخفق لدى كل من المبدع والقارى - وتخبو حتى تنطفي . خامسا : ان احساس الانسان بالجمال من جوهر الطبيعة الانسانية الازلي ، وهذا الشعور يوسع قيم الاشكال والاعوات والالوان والخطوط ماديا ، <sup>حتى لا نهاية لها</sup> فيما وراء الكون ذى الاشكال المادية تتسع منطقة اللانهاية التي لم تبلغ بعد . <sup>التعش</sup> ~~والمتعش~~ الى اللانهاية واللامحدود

وذاقت الترجمات في مجلتي L'Artiste (١٨٥٣) و Pays (١٨٥٤-١٨٥٥) وطبع

اقاصيص بو المجيبة عام ١٨٥٦ والجديد منها ١٨٥٧ و"مغامرات" بيم. اما Eureka فلم تترجم الى الفرنسية الا سنة ١٨٦٤.

واعتبر ان لادفاربو تأثيرا عميقا في تكوين الاتجاه الادبي الذي نحن في صددنا تأثيرا طغلت الوجهات

اما الوجهة الاولى ففي اقاصيصه المجيبة وهي ذات فعل مباشر <sup>يؤ</sup> Adieu de l'Isle d'Adieu

نرج على مثاليها في حكاياته ولائها فذت نوعة الانعتاق من الواقعية والابجساب. فالشاعر الاميركي صوري ادبه كل غريب بهشع مثيقه وكان يميل الى مزج الاخلاط النيسر بالوضه بالممكنه وشيخ هي بدورها مكته وتخدو شرطاً من شروط الجمال الادبي . وكثيرا ما انتزع بودلير من هذا الاتجاه فكرة السر العجيب وماضج شعرة في "ازهار الشر" . ونشير الى Eureka <sup>مدارها</sup> وطلاقة الافرد بالكون وطلاقة الاكوان بعضها ببعض حيث يرتبط الناموس الكوني الشامل بقواميسه الخاصة ارتباطا وثيقا . وهذا الاتجاه القائم على طلاقة الافرد بالكون والاكوان والقواميس فيما بينها فتح امام الشعراء الرمزيين الفكرة الخيبيية

٢- ولعل الوجهة الثانية هي اهم هذه الوجهات لاني استهدف نظريات ادفاربو في الشعر ولم يفتح موعود

جوهرها احد قبله من شعراء الغرب . ولقد جمعها في فصل عنوانه "المبدأ الشعري" عرف بودلير فيه ذاته وقام لمن جاء بعده مقام النسي المادي . ولا غرو ان يورد بو الشاعر نظريات من مثل هذه . ففي كل شاعر يختصي ان تلمس الناقد ايضا . وجعل ما جاء في هذا "المبدأ الشعري"

اولا : الشعر خلق من الجمال منفرد والجمال فرضه الواحد . ثانيا : هو تلهف نحو مثال اقدس وانطلاق من نفس متعبة تشبه

على ذاتها في جوهر الحلم وفي تعبير شعري اي موسيقي غنائي . ثالثا : الحقيقة العميقة في الذات هي موضوع الشعر الحق . بحيث يصبح الشعر عاطفة اشتها . رابعا : ينبغي ان تكون الفوائد وجيزة تميز الذات لان شعورا لانسان

نحو الجمال ( Sentiments, Esthétiques ) عبوري لا يستمر حيا طوال القصيدة الطويلة . فهي - اذا

طالت القصيدة - تخفق لدى كل من المبدع والقارى - وتنبو حتى تنطفي . خامسا : ان احساس الانسان بالجل

من جوهر الطبيعة الانسانية الازلي . وهذا الشعور يوسع في الاشكال والاصوات والالوان والمطووع مادسا . <sup>حتى لا نهاية لها</sup> فيما

روا الكون ذي الاشكال المادية تتسع منطلق الانهابة التي لم تبلغ بعد . <sup>والنقش</sup> وانحطت الى اللانهاية واللامحدود



جزء من ازالة الطبيعة الانسانية وفيها اندفاع الى الجمال الغيبي المجهول . سابعاً : الشعر في جوهره .  
حدة ، وطرافة ، وابداع هائلة ، وخلق جمال .

ثامناً : الابداع عنصر الشعر الاساسي كما انه عنصر الموسيقى الاولى ، فالابضاح واليحيى بكامل الاشياء بحريتها  
من مناليتها وجمالها الرفع ، ومن مسحة الحلم الجميلة . فلينف الوضوح وليعمد الشاعر الى خلق جو غيبي  
ينظوي على الحبيب المبهم .

تاسعاً : قد تستحيل المستغلظات والمستبهمات من المخلوقات فنا رائعاً .  
عاشراً : ان في منطق النفس اللاواعية ما <sup>نقي</sup> ~~سوي~~ منه النفس . في حقيقتها ، فعلى الفنان ان يستبش اظلال  
الفكر من هذا العالم المجهول المنظوي في اغوار الذات الانسانية فيظفر بالتعبير عن قرارتها . وان مكان  
الذات هذه " اظلال لظلال " تبرز في الاحلام ولا تلتقط الا لمحات خاطفة ، واللغة عاجزة عن ادائها اداءً  
تاماً .

الحادي عشر : الفن تعبير عما التقطته حواسنا في الطبيعة " من خلال نقاب النفس " .  
الثاني عشر : من خلال نقاب النفس ! وهنا تلعب المخيلة دورها <sup>الكبرى</sup> ~~الغني~~ ، <sup>فنشأ</sup> ~~الغني~~ ، بواسطة الابداع الموسيقي في  
تأليف الحروف والالفاظ - ما نسجيه قوة الكلم الابحاثية ، فالشعر ان <sup>نمرة</sup> ~~ان~~ صبر وعيد ، وتنبه دائم ، وقوة  
انصبابه وتمالك نفسه ودأب مستمر . الشعر ليس بصدقة .

وسيتبين خلال بحثنا لاهداف الرمزيين ، ان هذه العبادى التي محصها " ادغار بو " في " المبدأ الشعري  
وفي فلسفة التأليف " هي التي اتبعها الرمزيون وحللوها وتدقوها وساروا شارحين تفاصيلها ، متعمقين في كل منها  
لا سيما فيما يتعلق بالتجريد الفكري ، ووسائل الابحاث ، وبالتالي فيما هو من باب النقاء الحرفي في تأليف اصواتها  
وانسجامها . انه هداهم الى ان في اللغة التي برتها الالفنة ، لغة اخرى ابعد مرمى من اللغة البيولوجية تفضي الى  
هيكل الجمال . » ان مهندس الادب هذا " خلق " لغة في اللغة " على حد قول بول فاليري . فان " ادغار بو " ~~خلق~~  
« حلل الشروط النفسية " في القصيدة ، عليها يتعلق <sup>مجموع</sup> ~~مجموع~~ المؤلفات الشعرية " ، كما انه تفحص مادتها بعدد اعن  
" الشعر مواضع التاريخ والعلم والاخلاق ، على انها من اغراض النثر . " انه ادرك ان الشعر الحديث . . . له حق <sup>الادب</sup> ~~الادب~~  
بان ابداعه لا يكون الا في حالة ~~الادب~~ <sup>شعرية صافية</sup> " مما حداه نحو نظرية الشعر المطلق وفيه تألفت خاصتان :

جزء من ازالة الطبيعة الانسانية وفيها اندفاع الى الجمال الخيبي المجهول . سابعاً الشعر في جوهره .  
حدة ، وطرافة وابسداح غييلة ، وخلق جمال .

ثامناً : الابداع عنصر الشعر الاساسي كما انه عنصر الموسيقى الاولى ، فالابضاح واليوج بكامل الاشياء بحر ينشأ  
من مثاليتهما وجمالها الارفع ، ومن مسحة الحلم الجميلة . فلينف الوضوح وليعمد الشاعر الى خلق جو شبابي  
يخلو على الحبيب المجهول .

تاسعاً : قد نستحيل المستغلات والمستبهمات من المخلوقات فنا راقياً .

عاشره : ان في غبطة النفس اللاواعية ما نسحي منه النفس في حقيقتها ، فعلى الفنان ان يستبش اطلال  
الفكر من هذا العالم المجهول المنطوي في اغوار الذات الانسانية فيظفر بالتعبير عن فرارتها . وان مكان  
الذات هذه " اطلال لللال " تبرز في الاحلام ولا تلتقط الا لمحات خاطفة واللغة عاجزة من ادائها اداء  
تاماً .

الحادي عشر : الفن تعبير عما التقطه حواسنا في الطبيعة " من خلال نقاب النفس " .

الثاني عشر : من خلال نقاب النفس وهنا تلعب المديلة دورها الكلي ، بنشأ ، بواسطة الابداع الموسيقي في  
تأليف الحروف والالفاظ - ما نسجه - قوة الكلم الابداعية فالشعر ان <sup>صبر</sup> صبر وثيد ، وثبه دائم ، وقوة  
انصبابه وتعالى نفسه ودأب مستمر . الشعر ليس بمدة .

وسيتبين خلال بحثنا لاهداف الرمزيين ان هذه البداى التي محمداً ادغار بو " في " المبدأ الشعري " <sup>صبر</sup>  
وفي فلسفة التأليف " هي التي اتبعها الرمزيون وحللوها وذكروها ومارروا شارحين تفاسيلها ، متحمقين في كل منها  
لا سيما فيما يتعلق بالتجريد الفكري ، ووسائل الابداع ، وبالتالي فيما هو من باب النقاء الحرفي في تأليف اصواتها و  
وانسجامها . انه هذا هو ان في اللغة التي برتها الالسة . لغة اخرى ابعد مرمى من اللغة البيولوجية تنفسي الى  
هيكل الجمال . ان " مهندس الادب هذا " خلق " لغة في اللغة " على حد قول بول فاليري . فان " ادغار بو " <sup>صبر</sup> خلق  
" حلل الشروط النفسية " في القصيدة عليها يتعلق " هجم المؤلفات الشعرية " . كما انه " تضمن مادتها " مبعداً عن  
الشعر مواضع التاريخ والعلم والاخلاق على انها من افراض الفتر . " انه ادرك ان الشعر الحديث . . . له حق الادما  
بان ابداعه لا يكون الا في حالة ~~اللاوعي~~ شعرة صافية " ما حداه نحو نظرية الشعر المتألق وفيه تألفت خاصتان :



الخاصة الرياضية المجردة الدقيقة ، والخاصة التصوفية وفيها الانطلاق والاشراق والمشاهدة الكبرى (١)

والحق ان ذوى الاداب ~~المستقلة~~ المعروفة بالاداب الكلاسيكية لم يخفلوا عن ذلك ، قبل " بو "

ولكن هذه المميزات كانت - اذا صح التعبير - في حالة لا واعية او جزئية . فتناولها الشاعر الاميركي وابان اسرارها

في الشعر الرائع ، وكشف عن مخابثها ووضعها في ناموس منظم وجه فرنسا والعالم في مجمل النظريات

الشعرية . ان تحديد " بو " للشعر مستوى جديد غدا مفهوما شائعا ومقياسا للخلق الادبي الرائع وطريقة

معينة وضعت لشعراء فرنسا فتشريع الشعر الحديث . وما لا ريب فيه ان " بودلير " كان اول المتأثرين به ،

والفضل في انتشار نظرية " بو " ( كما في نشر فن " وغنر " الذي هزى الناس به <sup>بدا</sup> وسخروا منه ) في فرنسا

والعالم انما يعود حتما اليه . وهذا ما يميزه الشاعر " ملارمه " في البيت الاول من قصيدة عنوانها " قبر ادغار بو " <sup>بعضه</sup>

ان <sup>بوا</sup> ~~هذه~~ المركز الذي هو به خليق ( <sup>Tel</sup> ~~ce~~ qu'en lui-meme , enfin, à l'éternité le change )

وجاء ، بعد بودلير ، من استوعب هذه النظريات ، فموجها بما حققه " بو " في شعره منها ، وما حققه

" بودلير " فاتجه " فرلين " نحو التأمل الذاتي ، واضطراب الشعور ، والقوى الحاسة " البكر " ، واستقى " ريمبو "

شيئا من جمال الشوق الى ~~الرجوع~~ <sup>الخيال</sup> ، ومن التصورات الموهومة - ( **Hallucinations** ) والوهي العميق

للخيال الجديدة ، والالوان والاصوات ، اما " ملارمه " فانصرف الى نتائج الكفاح ، الى المطالقات والمثاليات والفكر

المجردة ، والى البحث في امكانيات اللغة لدى التعبير ، وفي خلق امكانيات جديدة لتأدية اعقق الاعماق . انه

ذهب متما في حيز الكمال الشعري وصفاته (٣) فان ادغار بو <sup>جاء</sup> ~~جاء~~ معنى " الخيبيبة " وهداهم الى " الانطواء على

النفس " و " الابداع الشعري كشكل (٤) .

وهل كان كل ما اوردنا غير صميم الاهداف الرمزية ؟

٣- اما الوجهة الثالثة في تاثير " بو " فترجع الى شعره . وقد ترجمه " ملارمه " ترجمة رائعة ، الا انها دون

الاصل بها ، وليس ذلك بالغريب في ترجمات الشعر اجمالا (٥) الا ان نتائج " بو " الشعري <sup>لور</sup> ~~لور~~ مجمل النظريات الواردة ،

(١) Variété II - P. Valéry ص: ٩٤٤ و ١٦٥ و ١٦٦ و ١٦٧

(٢) Tombeau d'Ed. Poe. : Poésies - Mallarmé

(٣) من اراد استزادة فليراجع كتاب Seylaz المذكور ص ٤٦ وما يليها و ٥٤ و ٩٣ و ١٢٥ و ١٣٢ و ١٤٥ و ١٦٠ .

(٤) راجع E. Poe. the philosophy of composition-Poetic principle-Marginalia

(٥) الفكرة المقدمة ترجع الى الجاحظ في كتاب الحيوان . في حديثه عن الشعر .

الخامسة الرياضية المجردة الدقيقة ، والخامسة التصوفية وفيها الانطلاق والاشراق والمشاهدة الكبرى . (١)

والحق ان ذوي الاداب المختلفة المعروفة بالاداب الكلاسيكية لم ينقلوا عن ذلك " قبل " بو "

ولكن هذه المميزات كانت - اذا صح التعبير - في حالة لا واعية اوجزئية . فتناولها الشاعر الاميركي وابان اسوارها في الشعر الرائع ، وكشف عن مخابثها ووضعها في ناموس منظم وجه فرنسا والعالم في مجمل النظريات الشعرية . ان تحديد " بو " للشعر مستوى جديد غدا مفهومنا شائعاً ومقياساً للخلق الادبي الرائع وطريقة

معيّنة وضعت لشعراء فرنسا قشعرير الشعر الحديث . وما لا ريب فيه ان " بودلير " كان اول <sup>المتأثرين به</sup> ~~المتأثرين به~~ والفعل في انتشار نظرية " بو " ( كما في نشر " غفر " الذي هزى " الفاسريه <sup>بدر</sup> وسخروا منه ) في فرنسا والعالم انما يعود حتما اليه . وهذا ما يعنيه الشاعر " ملارم " في البيت الاول من قصيدة عنوانها " قبر ادغار بو "

ان مؤلده المركز الذي هو به خليف *Tel qu'en lui-même enfin, l'éternité le change* وجاء ، بعد بودلير ، من استوحى هذه النظريات ، فموجها بما حققه " بو " في شعره منها ، وما حققه

" بودلير " فاتجه " نرلين " نحو التأمل الذاتي ، واضطراب الشعور ، والقوى الحاسة " البكر " ، واستقى " ريمو " شيئاً من الجمال الشرقى الى الرحيل ، ومن التصورات الموهومة - *Hallucination* والوحي الحقيق

للحواس الجديدة والالوان والاصوات ، اوا " ملارم " فانصرف الى نتائج الكلاخ ، الى المطلقات والمعالجات والفكر المجردة ، والى البحث في امكانيات اللغة لدى التعبير ، وفي خلق امكانيات جديدة لتأدية اصق الاعيان . انه ذهب متعمداً في حيز الكمال الشعري وصفاته (٢) فان ادغار بو <sup>صاح</sup> ~~جاء~~ معنى " الخيبيية " وهداهم الى " الانطوائى النفس " و " الابداع الشعري كمثل (٣) .

وهل كان كل ما اوردنا غير صميم الاهداف الرمزية ؟

٣- اما الوجهة الثالثة في تأثير " بو " فتتجه الى شعره ، وقد ترجمه " ملارم " ترجمة رائعة الا انها دون

الاصل بها ، وليس ذلك بالخير في ترجمات الشعر اجمالاً (٤) الا ان نتائج " بو " الشعري يلوز مجمل النظريات الواردة

1 Variété II - P. Valéry ص: ٤٤ = ١٦٧ و ١٦٦ و ١٦٥

2 Tombeau d'Ed. Poe. : Poésies - Mallarmé

3 من اراد استزادة فيراجع كتاب Seylaz المذكور ص ٤٦ وما يليها و ٩٣ و ١٢٥ و ١٢٢ و ١٤٥ و ١٦٠

4 راجع The philosophy of composition-Poetic principle-Marginalia-E. Poe

5 الفكرة القديمة ترجع الى الجاحظ في كتاب الحيوان . في حديثه عن الشعر .

ولا غرو ان اعجب به اولئك الذين اتخذوا مبادئه الادبية مقياس للشعر الرائع .

# " Maurice Scève "

ب - موريس صاف -

Villon

نرجع الآن الى حدود ابعث في تاريخ الادب الفرنسي ، الى مظهر شعري تلاعصر الشاعر

بنحو من قرن . ونجزم بان الظاهرة الرمزية في اتجاهها نحو المذهب " الخبيبي " والمعنائية الافلاطونية والشعر

الصفافي " لها سابق تحقيق في التراث الفرنسي . فبينا نرى Villon بتدفق بعاطفة واقعية في نفسه وامام الحياة

والموت يتبين ان " صاف " استهدف بواسطة " الكيمياء اللفظية " اذا صح القول ، ان يبلغ عفاء الفكرة

Emouvoir le pur de la pensée (Delie, dizain P. 380) (1)

ولقد اعتمد له جامعو كتاب Anthologie de la poésie française وموطوء Thierry Maulnier

منتخبات خاتمة ، وجامعو هذا الكتاب ، عنوا بجمعه على اساس مفهومهم للشعر الصفافي . كما ان " اجد لنكر "

اخبر في ذيل كتابه المذكور نشر ١٩٤٣ انه على تأليف كتاب يكون عنوانه : " موريس صاف الشاعر الصفافي "

وما تبلىنا شيئا عن صدوره حتى الان . ومهما يكن من شيء ، فالظاهر ان " موريس صاف " ( من خلال شعره واقوال

المؤرخين ) بعد ان ذوب في نفسه مجمل الفلسفة الافلاطونية توخى معرفة المطلق وبلوغه ، ورمى الى

" المعرفة الصفافية " . غير ان الشاعر مقل ، وجاءت موجة الادب المسرحي في القرن السابع عشر فخرته ،

وطوى النسيان هذه النعمة حتى ابغضها الشعراء ، الرمزيون . وفي رعم البعض يكون هذا الشاعر اول من

" ابتدع الرموز " حتى تزامنت ، واحتشدت ، وبلغت الخموض والاقفال :

L'être apparent de ma vie fumée

حياتي الدخانية

" وكياني الظاهر من علي جلال "

"Le souvenir, âme de ma pensée "

" والذكر ، حياة فكري ، ببهمني "

Me ravit tout en son illusif songe

" بوهم حلمه . "

فيستدل من البيت الاول هذا الشك بحقيقة الكون ، وهذا الانطلاق الى فكرة الفناء والدخان ،

في المادة الانسانية ، ومن البيتين الآخرين انطواء على النفس لينتزع منها الذكر ، والايواء الى متعة

الحلم والوهم . وان في هذه الطريقة الادائية كثيرا من الاجاز والافضاء الذي يؤدى الى القفل وعدم التنويه

في كثير من الصفاء والتجريد .



ولا نرو ان احسب به اولئك الذين اتخذوا جادته الادبية مقاييس للشعر الرابع.

ب - موريس ساف - " Maurice Scève "

نرجع الآن الى حدود ابعث في تاريخ الادب الفرنسي الى مطلع شعري تلامس الشاعر Villon  
بعض من فن . ونجزم بان الظاهر فالرمزية في اتجاهها نحو المذهب " الخبيبي " والمثالية الافلاطونية والشعر  
الماني " لها سابق تحقيق في التراث الفرنسي . فبيتا Villon يتدفق بحاطقة واقعية في نفسه وامام الحياة  
والموت يجيب ان " ساف " استهدف بواسطة " الكيان واللفظية " اذا مع القليل ان يبلغ عنا الفكرة ويحركها  
Emouvoir le pur de la pensée (Delie.dizain P.380) and (1)  
ولقد اعد له جامعو كتاب Anthologie de la poésie française ومؤلفها Rhierry Maulnier  
مقتنيات خاصة وجامعو هذا الكتاب عثروا بجمعه على اساس مفهومهم للشعر الماني . كما ان " ابيد لتكر "   
اخبر في ذيل كتابه المذكور (نشر ١٩٤٣) انه على تأليف كتاب يكون عنوانه : " موريس ساف الشاعر الماني "   
وا تبليغنا شيئا عن مدوره حتى الان . ومما يكن من شيء " فالظاهر ان " موريس ساف " ( من خلال شعره واقتوال  
المؤرخين ] بعد ان ذوب في نفسه مجمل الفلسفة الافلاطونية توشى معرفة المطلق وبلوغه رؤى الى  
" المعرفة المانية " . غير ان الشاعر مقلد وجاءت موجة الادب المسرحي في القرن السابع عشر فتعمرته  
وطوى النسيان هذه التركة حتى ايقظها الشعراء الرومنون . وفي رم البحث يكون هذا الشاعر اول من  
" ابتدع الرموز " حتى تزامنت واحتشدت وبلغت الغموض والاقفال :

" L'être apparant de ma vie fumée  
وكياني الظاهر من دخاني باطل "

" Le souvenir, âme de ma pensée " والذكر حياة فكري بضموني

" Me ravit tout en son illusif songe " " بوهيم حلمه " .

فيستدل من البيت الاول هذا الشك بحقيقة الكون وهذا الانطلاق الى فكرة الفناء والدخان  
في المادة الانسانية ومن البيتين الآخرين هذا الانطواء على النفس ليتقن منها الذكر . والإيواء الى متعة  
الحلم والوهم . وان في هذه الطريقة الادائية كثيرا من الاجاز والافضاء الذي يؤدي الى القتل وهم التنويم  
وكثيرا من الحفا والتجريد .

ويقول صاحب الكتاب المذكور: "وكان في تفكيره العميق ميل شديد لاجاد العلاقات بين الروح والجسد" علاقات رمزية تذيبهما وتوحدهما معا. (١) وكثيرا ما سيعنى "ملارمه" بهذا الامر، وقال يدرى من بعده ويقول "موريس ريمون": "اننا نجد نماذجاً من هذا الشعر (اي الرمزى) الذى يتعد عن الواقع والاشياء بحسب مظاهرها الخارجية، ويتمخض في وهاء مقفل فاذا بالتحقيق تصفية التصفية" quintessence (٢) وللقراءة "البريجان" Béguin مقال في "صوفيه ساف" جاء فيه ان الشاعر كان يتوخى الجمال، فينظم ضمن دائرة مقفلة تتخذ فيها اللفاظ معاني ابعد من معانيها المعتادة وتولد، في تركيب غريب، نغما، يرفع الانسان من جسده الى مشاهدة الابدى المطلق. (٣)

### ج - الادب الشمالى

ان البلاد الشمالية المنصورة بالضباب كانت، بطبيعة الاقليم، تنتج ادبا بعيدا عن الواقع الموضوعى الواضح. او انها حاولت ان تضع في آدابها ما يمثل تبصرها للكون وقد اكتنفه الغمام وجعل من الاشياء الملموسة كائنات هاربة، غير ثابتة، مسوحة بلون الخرب، وجعلوا من الشعر وسيلة لانتزاع معرفتين: بلوغ الفكر المجردة "المتافيزيكية". والانطواء على ناحية اللاوعى في الذات الانسانية وعلاقة الفرد بالكون. ولقد بحثنا في غير هذا المكان ان التفكير الفلسفى الشمالى (Scopenhaner Swedenburg-Hegel - Kant) ويدوان هذه الاتجاهات (التي برزت خصيصا في "الرومانتيك الالمانية" في شعر "غوته" وفي الادب الانجليزى الذى جاراها وقت في وجه الواقعية العقلية الاجابية، تشيع اسما Novalis و Hoffmann و Aruine، وتعم في الادب الانكليزى مقابلها اسما "بلاك" و "كولردج" و "شلي" اضاف اليها "كارليل" و "ابسن" و "تنيسن" (٤) ولقد اشتهر "بلاك" بهذا الانبساط نحو الروى. اما "كولردج" ففي ادبه مسحة تصوفية، تبعده عن الواقع، و "سحر اثيرى" و "عمق" "جمالى" في التعبير، وكثيرا ما كان بأى - شان "بو" و "بودلير" الى الافيون لتتجسر الاشياء من امام عينيه. ولطالما ذكر

هو نفسه الانر الذى تركه في توجيهه الفكرى دراسته لفلسفة "كانت" في المانيا قال في and more than any other work, at once invigorated and disciplined my understanding. (٥)

(١) ص: ٢٠٩

(٢) De Baudelaire au Surréalisme-Marcel Raymond ص: ٣٣

Fontaine Revue No.36 P.:88

(٣) De Baud.au surréalisme ص: ١٣١٢

(٤) Encyclopedia Britannica. تحت مادة كولردج

(٥)



ويقول صاحب الكتاب المذكور : " وكان في تفكيره العميق ميل شديد لاجاد العلاقات بين الروح والجسد " علاقات رمزية تذيبهما وتوحدهما معا . (١) وكثيرا ما سيحسنى (ملارمه) بهذا الاسره واليسرى من بعده ويقول " موريس ريمون " : " اتنا نجد نماذجا من هذا الشعر ( اى الرمزى ) الذى يعتمد عن الواقع والاشياء بحسب مظاهرها الخارجية ويتمحور في واقع مقل فاذا بالتحقيق تصفية التصفية " quintessence (٢) وللنقاد البريجيان " Béguin مقال في " عوفيه ساف " جاء فيه ان الشاعر كان يتوخى الجمال فينظم ضمن دائرة عقله تتخذ فيها الالفاظ معاني ابعد من معانيها المعتادة وتولد في تركيب غريبه نغما يرفع الانسان من جسده الى مشاهدة الابدى المطلق . (٣) .

### ج - الادب الشمالي

ان البلاد الشمالية المنهورة بالضباب كانت بطبيعة الاقليم تنتج ادبا بعيدا عن الواقع الموضوعي الواضح . او انها حاولت ان تضع في آدابها ما يمثل تيمرها للكون وقد اكتشفه النظم وجعل من الاشياء الطموحة كائنات هاربة غير ثابتة ومسوحة بلون الغريب <sup>معدوا</sup> و <sup>معدوا</sup> من الشعر وسيلة لا تتراخ معرفتين : بلوغ الفكر المجردة " الميتافيزيقية " . والانطواء على ناحية اللاهية في الذات الانسانية وعلاقة الفرد بالكون . ولقد بحثنا في غير هذا المكان اثر التفكير الفلسفي الشمالي Kant - Hegel - Scopenhaner Swedenburg ويدوران هذه الاتجاهات ( التي برزت خصوصا في " الرومانتيكية الالمانية " في شعر " غوته " وفي الادب الانجليزى الذى جازاه ) وثقت في وجه الواقعية العقلية الايجابية تشيخ اسما Novaly و Hoffmann و Aruine وتتم في الادب الانكليزى مقابلا اسما " بلاك " و " كولريج " و " شيلي " واضف اليها " كارليل " و " ايسن " و " تينيسن " (٤) ولقد اشتهر " بلاك " بهذا الانحطاط نحو الرمز . اما كولريج فلي اذنه مسحة تصوفية تبعده عن الواقع و " سحرانيى " وفق " جمالي " في التعبير وكثيرا ما كان يأتى - شان بور بودلير - الى الافيون لتتحمس الاشياء من امام عينيه . ولطالما ذكر ذكر هو نفسه الاثر الذى تركه في توجيهه الفكرى دراسته للفلسفة كانت في المانيا قال فيه :

(١) ص ٢٠٩

(٢) De Baud. au surréalisme-Marcel Raymond ص ٢٢

(٣) Fontaine Revue No.36 - P.:88

(٤) De Baud, au surréalisme ص ١٢٩

(٥) Encyclopedia Britannica.

" and more than any other work, at once invigorated and disciplined my understanding ".

ولقد انفعّل ايضا : فيما يتعلق بعلاقة الانسان والكون بالافلاطونية المستحدثة وفلسفة " شلن " ولم يكن انثر " كارليل " نزرا في مخيلته الصوفية ، وفي تصويره الخاطف وغناؤه الياحي . الم تكن اغنية الملاح القديم

ضربا من قصيدة " بودلير " في الـ " Albatros "

وهرفا " ابن " بحيله الى ما سموه " ضبط النفس " ( Self Imposed Control ) وهذه مزنة من ما

الادباء الرمزيين وفي ادبهم ضمير يعي كل دقائقه ، ونزوع الى التفوق ، مما افضى الى خلق Mr.E. Teste (١) وهو تغلب الوعي المستمر على طبيعة الانسان ، والارتفاع من الاوتوماتيكية الجسدية الى تيقن ما يأتيه ، وتملكه وضبطه .

ولقد ذكر المؤرخون عن علاقة " تيسن " بالادباء " الجيورجيين " وكيف انه ، جعل من ادبه صنعة واعية . وفي شعر " شلن " تراوح غناه ، وكان يبشر ان الانسجام هو جوهر الشعر ، وان تأثير الشعر يكون " النيبا غريزيا بفوق الوعي وبتعداه " وكان يدرك ان " الابيات الجميلة تفوح كالاعوات والعطور " (٢) .

ولنتذكر الآن الحديث لكارليل نفسه ، فهو يقول : " السكوت هو العنصر الذي تتكون فيه الاشياء

العظيمة وتتجمع .. الشعر " نتاج التفاعل " المعني ( Simultané ) بين السكوت والكلمة ... (٣)

" الخيلة ، في منطقة تصوفها المليئة بالعجائب لا تتجسد الا بالرموز .. ان فيما نسميه رمزا تنفّش الانهاية " بعض الشيء " وتتجسد ، وبه يمتزج اللانهاشي بالمتناهي ، فيصبح ملموسا .. كل ما يحيط <sup>بها</sup> (رموز ، وكل ما نواه . " (٤) وفيما اوردا ركن الفلسفة الرمزية كما ترى .

دني المرجع نفسه يقول " غوته " :

Ne pensait pas toujours que tout serait perdu si on ne pouvait decouvrir au fond d'une oeuvre quelque idée, quelque pensée abstraite. Quelle idée ai-je cherché à incarner dans mon Faust ? Comment si je le savais moi-même ? (٥)

Monsieur Teste - Paul Valéry

(١)

la poésie pure - Bremond

(٢)

١٢٦ و ١٢٣ و ١٢٢ و ١٢٠

(٣)





وتصرح "غوته" شبيه بمفهوم الرمزيين لشعرهم، بأنه لا ينبغي ان يستمد منه، معنى واحد، قال بول فاليري في حد يثبه  
عن "المقبرة البحرية"، ان معنى شعري لا ينطبق الا على، وتحد يد الشعر بمعنى وضحي واحد، يثاني طبيعة  
الشعر (١) وجاء عن "شالر" وهو في حالة شعيرة: "ان نفسي تملأ بدأ بتنهو موسيقي اما الفكرة الشعرية  
فلا تأثني الا فيما بعد. وعندما اجلس لانظم الشعر، فاول ما اراه هو العنصر الموسيقي في القصيدة، لا الفكر  
المجرد الواضح الذي كثيرا ما يختلف مع ذاتي عليه." (٢)

ديلون

وهذه الاشارة واضحة الى النغم الذي يولد الجو الشعري، فيكون في بدئه وتكوينه، ~~تكون~~ وسيطة  
للتعبير عن هذه الحالة الشعورية الغامضة، كما ~~تتجلى~~ <sup>سنتج</sup> في اهداف الرمزية.

مما يفضي الى ان الاتجاهات الادبية كالحضارات لا تتكون من العدم، بل تتداعى وتتزايد فيستقي  
المحدث من القديم، ويضيف الى المقتبس ما هو شخصي، فينشأ من هذا الاحتكاك، مع الزمن، كيان ذاتي.  
~~تكون~~ تذوب الحضارات في حضن الامة المسيطرة لتجعل من هذه الامة مخلوقا جديدا، له صفاته الجديدة  
التي هي نتيجة من مزيج القديم الاصيل، والدخيل المكتسب كذا فان النعمة الادبية التي نحن في عددها  
ذويت هذه المفهومات الواردة من الادب الشمالي في مفهومها الذاتي ونشأ عن ذلك ادب شخصي له صفاته المشتركة  
من دخیلة واصيلة. واذن فالاسس الارتكازية في هذا الادب لم تستنبط من العدم وانما لها اصول عميقة  
متداخلة في الفلسفة الالمانية والاسوجية (Swedenberg) والادبين الالمانى والانكليزي ~~بنفس~~  
وفي مبادئ "ادغار بو" وشعره خاصة.

د - الادب المسيحي بالرمزى - رد فعل:

ساملان

في عام ١٨٠٢ وقف "تاليران" و"ماترنك" ~~بأيدى~~ امبراطورية نابوليون وقد بلغت ذروة المجد  
والكمال، فجال ما بينهما ان عبر المجد الكامل افولا وان النسر سيهوى عن القمة الشامخة. وهذا عين ما طرأ على  
المدرسة الرومانتيكية، وكانت قد انجبت فحول شعرائها: "لامرتين" و"موليه" و"هوجو" بنوع خاص. و"هوجو" قد ظن  
"لامرتين" بمادة اقوى وادق، فاسعت مغرداته، وتنوعت نغماته الشعرية وتجاوزت عوره حتى خذلت كل شعور نوعه







الا ان "هوجو" لم يستطع انعتاقا من السذاجة في التأليف، ومن اللهجة الخطابية في الشعر والمجازات العرسلة وقد وصف عليها كن سبقة اهمية كبرى . ولمسفته لم تكن من العمق بشي . ولم يحرف الانسجام في مواضعه ولا تناسبت تفاصيل مبناء المجيب مع معانيه . بل ظل محافظا على الناحية الحسية الملموسة وظلت صورته متصلة <sup>الادري</sup> <sup>متبه</sup> بالعالم الخارجي مستندة على الحس وليس في امتعاراته ما يفصلها عن الواقع الذي يحبر عنه ، ان صورته لا تعبر عن علاقات ظاهرة سطحية متاعلة بالعالم الحسي ، و "هوجو" لم يدخل الى اعماق

المادة والذات ، ولم يجمع بين مظاهر الكون :  
Il opère sur la multiplicité du sensible dans :  
un univers simultané et non correspondant".

اما فنه فحافظ على المادية التي حاول الرمزيون فيما بعد ان يتحرروا من قيودها . زد على ذلك ان طريقتة التعبيرية تخص بحروف "الوصل" والتشبيه ، و "بالنعوت و" الظروف".

وتأمل "بودلير" كل ذلك ، واستنبت النقائس وجعل النقاط الضعيفة المعرضة للهدم ، وهدف الى وسيلة شعرية جد مبدعة فوطا " لا زاهر الاذى بقوله : " ان عددا من الشعراء المشتبهين المجيدين تقاسموا <sup>معظم</sup> مناطق الشعر المزدهرة ، فيما بينهم <sup>وينبغي</sup> ان اضع غير ما وضعوا . " (٢) ورأى ان الرومانتيكية بلغت حدود اكتمالها ، واذن فلهي عرضة للموت المحتم . واستخلص بودلير ايضا ان "هوجو" اكفأ الناس للتعبير عن معجزة الحياة وانه اصار قوي الطبيعة اصواتا فتكلمت (٣) . فقاومت الرمزية تلك السهولة في التفكير وفاصت على الفكر العميق ،

وحاولت بعد "وثر" ان تيجاد العلاقات بين المظاهر الحسية المتبانية واهملت اللهجة الخطابية ، Eloquence على انها حيلة عاجزة من التأثير في النفس وصفقة خاسرة ، واستعاضت عن الخطابة بتمازج موقع منسجم بين الالفاظ وحررها وبين المعنى والمبنى ، لا وية عنق الخطابة <sup>المبني</sup> على حد تعبير "فولن".

كان "لامرتين" يقول : انني انظم الشعر كما يورق الخنصر وتغني الورق ، فبشر الرمزيون بل بقتض هذه البد بمة السهولة ودعوا الى ان الشعر مهنة ودأب وان سهولة الشعر تؤدي به . وكانهم سخروا من السهولة التعبيرية الطبيعية فمزموها على اخراجها قطعا من الفن الشكلي . ثم ان الرومانتيكية مكبو مواطفهم في حضن الطبيعة .

Elgeldinger  
(١) Le dyn.de l'Image dans la poés.Fr. ص ١٣

(٢) لم نر في نص "زاهر الشر" الذي بني مبدئيا شيئا من ذلك . ولا يذكر Valéry شيئا عن الطبيعة وانما نعتبر ان المرجع

Variété II, p.146 دار دره Martine ص ١٠٨ ١٠٩

(٣) de Bead. au surréalisme - M. ص ١٧١٦

وجعلوها حافزا للشعور السطحي ، فنار الرمزبون على ذلك مخادرجن التدفق العاطفي السطحي ،  
منطوبن على قرارة اعماقهم ، يسبرون غورها ، وينتزعون منها الفكرة البعيدة والعاطفة العميقة .  
~~فكروا بانظارهم عن العالم الخارجي فوجهوها الى دخيلة النفس الانسانية .~~ يقول "نبوده" "الرمزية  
تتمه منطقية للشعور الخنائي الصافي ، للانطلاق الذاتي الخنائي" (١) غير انها ايضا "انطلاق نحو الفكرة"  
لان غرض الرمزية "تجسيد الفكرة والتجريد" (٢) اما الرومانتيكية فالفكرة بلدت من السطحية ما ~~جعلها تندي~~  
حتى العامة ، وانبتقت العاطفة السطحية ، ~~جماعة~~ لا تعرف الحدود . غير انها تمثل القسم الابدع  
في الشعر الخنائي الفرنسي . فتدري ان كل نوع من انواع الادب يشتمل على بذور حياته وموته ، وان الادب  
الرمزي اخذ من الرومانيكي ما رأى فيه ضرورة حياته ، ونبتذ النواحي المبتذلة التي كانت تدعو الى موت  
ذاك الادب .

وليسست الرمزية رد فعل في وجه الرومانيكية فقط بل في وجه "البرناس" ايضا . وكان  
البرناسيون (١٨٦٦-١٨٧٦) (٣) بدورهم قد شعروا بضعف ما تفتح في الشعر الرومانيكي من عاطفة  
باهتة سطحية ، وبصرروا بضعف اخراجهم ، فعادوا يستقون الشعر من جماعة ال **Pleiade** ومن  
"رونسار" ولا غرو الا بكتفوا "برونسار" فعادوا الى من يفيدون منهم ادبا . وارجعهم ذلك بحال  
الطبع الى اليونان واللاتين واخصهم "فرجيلي" فعنوا بالاخراج الشكلي التام ، وعرفوا قبة اللفاظ من  
حيث هي مجموعة اعوات وتآلف حروف وانتظام متسجم في البيت وبيت منسجم في قصائد قصيرة  
اسموها " **Sonnets** " ونعتبر ان مجموعة ال " **Trophées** " ل " **Hérédia** "  
تضم كل المهام البرناسية ، كما مثل "هوجو" اقصى الاغراض الرومانتيكية . ومجمل مزايا هذا الشعر  
انه "تجسيي" ( **Plastique** ) بنقل الواح الطبيعة دون ان تخالط ذلك عاطفقا ، و "شكلي"  
لان البرناسيين عنوا بالفاظهم عنابة كلية . فاعتبروا ان "الصور الهادئة" تسهل التعبير عن الآلام الانس  
والفكر الفلسفية ، وان القصيدة في الفاظها وادائها اشبه بالحلى بين يدي الصانع . فهدبوا وصقلوا ،

(1) La poésie de St. Mallarmé-Thibaudet ص ٤٣

(٢) Brunetiere ص : ٢٧٦ ( الامثلة الخامسة عشرة : الرمزية )

(٣) ذلك البرناسيين لم يشكلوا دراسة بل تألفوا وترجع تسميتهم الى لقب وليد القرن السابع عشر فالبرناس

وجعلوها حافزا للشعور المصححي ، فنار الرمزون على ذلك مخاديرين التدفق العاطفي المصححي ،  
 مغطون على قرارة اصواتهم ، بسجرون غورها ، ويقتعون منها الفكرة البعيدة والعاطفة العميقة .  
<sup>أشاعوا</sup> ~~فقط~~ بانظارهم عن العالم الخارجي فوجهوها الى دخيلة النفس الانسانية . يقول "تيودر" : الرمزبة  
 تنمط منطقية للشعور الخفائي الصافي ، للانطلاق الذاتي الغنائي " (١) غير انها ايضا "انطلاق نحو الفكر"  
 لان غرض الرمزبة "تجسيد الفكرة والتجريد" (٢) اما الرومانتيكية فالفكرة بلغم من <sup>عند</sup> ~~السطحية~~ <sup>جملات تدن</sup> ما ~~تحت~~  
 حتى العامة واقتبست العاطفة السطحية ، فحماطة لا تعرف الحدود . غير انها تمثل القسم الابدع  
 في الشعر الخفائي الفرنسي . فتسرى ان كل نوع من انواع الادب يشتغل على بذور حياته وموته ، وان الادب  
 الرمزى اخذ من الرومانيكي ما رأى فيه ضرورة حياته وبهذا النواحي البتولية التي كانت تدعو الى موت  
 ذاك الادب .

ولمست الرمزبة رد فعل في وجه الرومانيكية فقط بل في وجه "البرناس" ايضا . وكان  
 البرناسيون (١٨٦٦-١٨٧٦) (٣) بدورهم قد شعروا بضعف ما تفتح في الشعر الرومانيكي من عاطفة  
 باهتة سطحية وبصروا بضعف اخراجهم ، فعادوا يستقون الشعر من جماعة ال Pleiade ومن  
 "رونسار" ولا فرو الا بكتفوا "برونسار" فعادوا الى من يقيدون منهم ادبا . وارجعهم ذلك بحال  
 الطبع الى اليونان واللاتين واخصهم "فرجيل" فعنوا بالاخراج الشكلي التام ، ورفقا قيمة اللفاظ من  
 حيث هي مجموعة اصوات وتآلف حروف وانتظام مقسم في البيت وبيت مقسم في قصائد قصيرة  
 اسموها "Sonnets" ونعتبر ان مجموعة ال "Trophées" ل "Hérédia" تضم كل المهام البرناسية كما مثل "هوجو" اقصى الاغراض الرومانتيكية . ويجعل مزاجا هذا الشعر  
 انه "تجسيبي" (Plastique) ينقل الواح الطبيعة دون ان تخالط ذلك عاطفة ما ، و"شكلي"  
 لان البرناسيين عنوا بالفاظهم عنابة كلية . فاعتبروا ان "الصور المادية" تسهل التعبير عن الآلام الانسانية  
 والفكر الفلسفية ، وان القصيدة في الفاظها وادائها اشبه بالحلى بين يدي الصانع . فهدبوا وصقلوا ،

(1) La poésie de St. Mallarmé-Thibaudet ص ٩٣

(٢) Brunnetière ص : ٢٧٦ ( الامثلة الخامسة عشرة : الرمزبة )

(٣) ذلك البرناسيين لم يشكلوا مدرسة بل تألفوا وترجع تسميتهم الى لقب وليد القرن السابع عشر فالبرناس



واستوت الالفاظ بين ايديهم جواهر عائص ، وفسيخا ، منسجمة الالوان والصور والاصوات . وشعرهم ايضا " انشائي " بحالهم فيه ما لحق الرومانتيكيين من تضعضع في الافكار ومن عدم انتظام ، وبحالهم " الميوعة " الفعلية " في اللفظ المستعمل ، فيطرحون السهولة ونبذون المبتذل ، وعلى اثر هذا الشعور كتب " Ste:Beuve " ( كتابه *Tableau de la litt.Fr.au XVIII* ) ونشأت نظرية " الفن للفن " على يد " غوته " و " بانفيل " .

وتم لجماعة البرناس جمال البيت الشعري ، والعناية الواعية فيه ، حتى منتهى الفحش ، فاعتقدوا انهم قفلوا ابواب التجديد بوجه كل من حاول تجديد بدلا . وثاروا على " الوحي " الرومانتيكي وعلى " البدئية " و " السهولة " و " الانا " و " دموع المحبة " و " سطحية الفكر " و " فشل الامال " و " داء العصر " واشترعوا ان الشعر صناعة من شأنها ضبط الوحي المتدفق والوضع في قالب يبلغ الكمال الفني . والحفوا اسم " متقهرين " *décadents* .<sup>(١)</sup> بكل الذين حاولوا النظم في عصرهم ، هارثين بهم ساخرين منهم ظانين انهم سيلحقون الفشل بكل من يأتي بعدهم ، فيفرضون انفسهم اساتذة " (٢) وفي الصراع العنيف حيال هذه الحاجة - حاجة الانعتاق <sup>مما</sup> كبلوا به ، الحاجة الى خلق ادبي جديد ، في هذه الجمهوريات المضاعفة <sup>ولدت</sup> المرطبة الرمية . كانا لتقدم الدليل الكافي " ان الجيل الجديد ليس متقهرا عاجزا " قاصدا عن الابداع . فتجهجوا على النثرات البرناسية ( لانها لم تكن مذهبيا فهي مجمل نثرات ادبية ) وبنح اخصر ، على تجردهم من العاطفة امام مشاهد الكون ( *Impassibilité* ) ، وعلى اكتفائهم بتصوير هذه المشاهد و " دهنها ونقلها ، وعلى تفديدهم بالبيت الشعري " الاسكندري الكلاسيكي " ذي الانني عشر وثدا لكونه في ريم البرناس - افضل الوسائل للتعبير عن خليجات الانسان وعن تصوير الطبيعة والكون ، وهو بتراجي نخما مع التنفس ، فيرتاح القارى .

فنزح الرمزيون الى وسيلة ادائية اخرى ، وحطموا البيت " الاسكندري " الكلاسيكي ، واطالوا

حرية الشكل ، وخلقوا ملة سماء المؤرخون " البيت الشعري الحر " ( *Le vers libre* ) واستقوه من " لافوتين "

(١) بظن ان الكلمة مأخوذة من بيت للشاعر *suis l'empire à la fin de la décadence-Ver-*  
*laine*  
 (٢) *le symbolisme - Poizat* ص: ٤٥



واستوت الالفاظ بين ايديهم جواهر عاتق ، وسيغسا منسجمة الالوان والصور والاصوات . وشعرهم ايضا " انشائي " بحالجون فيه ما لحق الرومانتيكيين من تضعف في الافكار ومن عدم انتظام ، وبحالجون " الميوعة " الفعلية " في اللفظ المستعمل ، فيطرحون السهولة وينبذون البتذل ، ولى انثر هذا الشعور كتب " Ste. Beuve " كتابه " Tableau de la lett. Fr. au XVI " ونشأت نظرية " الفن للفن " على يد " غوته " و " بانفيل " .

وشم لجماعة البرناس جمال البيت الشعري ، والعناية الواعية فيه ، حتى منتهى النحت ، فاعتقدوا انهم قفلوا ابواب التجديد بوجه كل من حاول تجديدًا . وثاروا على " الوحي " الرومانتيكي ولى " البدئية " و " السهولة " و " الاثا " و " دمع المحبة " و " سطحية الفكر " و " فشل الامال " و " داء العصر " واشتروا ان الشعر صناعة من شأنها ضبط الوحي المقدس والوضع في قالب يبلغ الكمال الفني . والحقوا اسم " متقهقرين " *decadents* (١) بكل الذين حاولوا النظم في عصرهم ، هازئين بهم سخرين منهم ظانين انهم سيلحقون الفشل بكل من يأتي بعدهم ، فيغرضون انفسهم اماتة (٢) وفي الصراع العنيف حيال هذه الحاجة - حاجة الانعتاق مما كبلا به ، الحاجة الى خلق ادبي جديد ، في هذه الجهو وثالم الخاضع المرطون الرمزية . كانا لتقدم الدليل الكافي " ان الجيل الجديد ليس متقهقرا عاجزا " قاصرا عن الابداع . فتهجموا على النزعات البرناسية ( لانها لم تكن مذهباً فهي جعل نزعات ادبية ) وبنح اخره على تجردهم من الحاطقة امام مشاهد الكون ( *Impassibilité* ) ، ولى اكفائهم بتصوير هذه المشاهد و " دهشوا ونقلوا ، ولى تفيدهم بالبيت الشعري " الاسكندري الكلاسيكي " ذى الاثني عشر وتدا لكونه في رم البرناس - افضل الوسائل للتعبير عن خلجات الانسان ومن تصوير الطبيعة والكون ، وهو يتراج فصامع التنفس ، فيرتاح القارى .

ففتح الرمزيون الى وسيلاد ائمة اخرى ، وحطموا البيت " الاسكندري " الكلاسيكي ، واطلقوا حرية الشكل ، وخلقوا طء ماء المؤرخون " البيت الشعري الحر " ( *Le vers libre* ) واستقوه من " لافوتين "

(١) بظن ان الكلمة مأخوذة من بيت Verlaine  
(٢) le symbolisme - Poizat ص: ٤٥

في "خرافات"، ولتهدفوه استنادا على ان العواطف العميقة في الانسان مثبلة متغيرة وغير متشابهة ما بينها، ولذا ينبغي ان يتحول شكل البيت ومقاييسه بحسب تغاير الاعماق في النفس الجديدة .

كان البرناسيون واقعيين وضعيين ( **Objectifs** ) والرمزيون وهميين، ياطنين ( **subjectifs** ) كان جماعة البرناس وظيفيين حسيين ايجابيين، اما الرمزيون فتحرفوا الى فلسفة "كانت" ومدارها "ان لا حقيقة اكيدة في الكون عدا افكارنا واحلامنا . فنحن لا ندرك العالم الخارجي الا من الصورة التي "تركها فينا، ومن رد الفعل في شعورنا، ولذا فلربما كان ما في الوجود احلاما تمر . " (١)

فاستنتجوا ان كل الاوضاع مشكوك فيها ولربما كانت اضغاث احلام .

واتبع البرناسيون المتيولوجيا اليونانية واخرجوها بقلب يقارب الكمال اما الرمزيون "فراوا بام اعينهم هذه "المتيولوجيا حتى اصبحت جزءا منهم فسكنتهم . " (٢)

فيتبين ان الرمزية وقفت تناقض كل ما سبقها من نزعات ادبية لتتخلص الى نظريات شعرة اثبتتها في انتاجها . وانفق ان قادة الرمزية الاول انتمى بدو الى جماعة "البرناس" (٣) ليست الاتجاهات الادبية جمعاء، مشتملة في الاساس والجوهر على بذور حياتها وجرتومة هدمها وحوامل موتها في كان واحد .؟  
الا تفترض الحياة الموت . ثم الم تكن هذه النزعات الادبية من رومانتيكية وبرناسية ورمزية متجامعة متكاملة لتتحقق ، بتطور طبيعي فتنشأ على انقاض النعمة السابقة، نعمة فيها من الجوهر السابق واضافة من جوهر جديد .

هـ - الحاجة الى اداة تعبير - التفريق .

اما الامر الاول فشرحه ان اللغات اذا شاخت وعجزت عن ان تكون جهازا كافيا للتعبير خشي ان تأفل ، فيكمد الادباء ، بضرورة الحياة الى انشاء "لغة في اللغة" ، نفسها، لينفخ امامهم مجال البوح بمسا تخلق به الذات في الحضارات الجديدة . ولا مندوحة عن القول بان ذلك داء ، الا انه داء من صلب اللغوية

(١) le symbolisme-A. Poizat ص: ١٥٦

(٢) " " ص ١٦٤ لا نذكر رد الفعل في وجه المدرسة الطبيعية اجتنابا للتكرار

(٣) تشير بذلك الى "ملارمه" و "فرلين" وكلاهما انفصل عن البرناس . (naturalisme)



التي أصبحت عاجزة عن سد فراغ في الحاجات الروحية . فيقول "بواز" ان هذا ضرب من الامراض التي <sup>تسمى</sup> ~~تسمى~~ بالاداب المبرمة" (١) ونعتبر ان هذه الافات <sup>الافرية</sup> ~~تسمى~~ بوطء مباشرة بالدراسات التي توخاها العلم النفسي عامة والنفسي ~~منه~~ خاصة ، لتفهم الحقيقة الداخلية ، وسبر غورها .

ثم ان اتجاها شاع في اوربا ، وهما في تلك الحقبة ( التي تلت ما سماه "موسيه" داء العصر ) واريد به التوق الى "التفوق" . هذا ما جاء <sup>من</sup> المانيا بعد "غوته" ، وما اعطاه "نيثشه" في "زردشت" وهكذا كان الرمز يون فئة من "الرجال المتفوقين" ، يكونهم ارادوا ان يرفعوا الشعر الى امكانياته المطلقة ، وان يستخدموه - بعد ان تبينوا ضعف من سبقهم ، للتعبير عما لا يجبر عنه ، وان لم تعرف لفظة "متفوق" آنذاك . فالفكرة كانت - ولا شك - ترفرف في سماء اوربا .

ومن غرب الاتفاق ان "الرومنتيكية" كدرسة لم تتكون الا عام ١٨٣٠ اي خمسة عشر عاما بعد انهيار نابوليون وان الرمزية برزت الى الوجود عام ١٨٨٥ اي خمس عشرة سنة بعد اندحار فرنسا امام جيش "بسمارك" فولدت الاولى داء العصر ومعنى الفشل في نشي ، احدثت به الخرائب وانطفأت فيه الآمال (٢) ، وولدت الثانية ضربا من التشاؤم في انتاج الانسان "العلمي والفني" ، وابتنى ان تجعل من تلقائيات الانسان <sup>وحياته</sup> مستحيالات مطلقة . فتوقفت في بعض انتاجها الذي لم تبلغ فيه حد التطرف ، ونشرت فاسفت آن لم تقف عند حدود المقاييس الادبية العالية والمألوفة ، <sup>وحين</sup> ~~خسفتها~~ وانطلقت دكان الجميل "غويا" وهكذا كان شعره .

اضف ان الحاجة التي تجد بد كانت تعم العصر . ولم ينشأ دين جديد ليغني التقليد ، فحدث التجديد عن طريق الفن بنورة ارتودكسية مرماها "الشعر الصافي وكيفيسيلج" (٣) . لانهم <sup>عزفوا على</sup> ~~عزفوا على~~ ارجاع الشعر الى هدهد الاسمى " فيتمكن الشعر - بواسطة الصور المنتزعة من الحقيقة الملامى بعناصر الشعر وعصى الموسيقى الاذليقة ان يكشف عن العلاقة الابدية بين الاشياء " (٤)

(١) Poizat ص: ١٥٣

(٢) راجع الفصل الرابع في "اعترافات فتى العصر" لـ Musset

(٣) Poizat ص: ١

(٤) Brunetiere ص: ٢٥٦ ، الدرس الخامس عشر "الرمزية"

التي أصبحت عاجزة عن سد فراغ في الحاجات الروحية . فيقول "بواز" ان هذا ضرب من الامراض التي <sup>تلك</sup> <sup>الغوية</sup> بالاداب المرمية (١) ونعتبر ان هذه الافاق <sup>التي</sup> <sup>بواسطة</sup> مباشرة بالدراسات التي توخاها العلم النفسي <sup>عامة</sup> <sup>والنفسية</sup> <sup>عامة</sup> لفهم الحقيقة الداخلية وسبر غورها .

ثم ان اتجاهها شاع في اوربا ، ومنها في تلك الحقبة ( التي تلت ما سماه "موسه" داء العصر ) وارتد به التوق الى "المتفوق" . هذا ما <sup>جاء من</sup> <sup>في</sup> المانيا بعد "فوته" ، وما اعطاه "نيشه" في "زردشت" وهكذا كان الرمزيون فئة من الرجال المتفوقين ، يكونهم ارادوا ان يرفعوا الشعر الى امكانياته المطلقة ، وان يستخدموه - بعد ان تبينوا ضعف من سبقهم للتعبير عما لا يعبر عنه . وان لم تحرف لفظة "متفوق" آنذاك ، فالفكرة كانت - ولا شك - ترفرف في سما اوربا .

ومن غريب الاتفاق ان "الروستكية" كدراسة لم تتكون الا عام ١٨٣٠ اي خمسة عشر عاما بعد انهيار نابوليون وان الرمزية برزت الى الوجود عام ١٨٨٥ اي خمس عشرة سنة بعد اندحار فرنسا امام جيش "بسمارك" فولدت الاولى داء العصر ومعنى الفشل في نشي\* احدثت به الخرائب وانطقات فيه الآمال (٢) وولدت <sup>النزعة</sup> <sup>الخطائية</sup> ضربا من التشاؤم في انتاج الانسان "العلمي والفني" ، وابتغيت ان تجعل من تلقائيات الانسان <sup>وبديهيته</sup> <sup>مستحيلات</sup> مطلقة . فتوقفت في بعض اتجاهها الذي لم تبلغ فيه هذه التطرفه ونشرت فاسفت آن لم تقل عند حدود المقاييس ولا لادبية العالمة والمألوفة ، <sup>حين</sup> <sup>في</sup> خستها وانطلقت كان الجيل "فويا" <sup>صانقا</sup> <sup>حيفا</sup> وهكذا كان شعره .

اضف ان الحاجة الى تجديد كانت تم العصر . ولم ينشأ دين جديد ليك التقليد ، فحدث

التجديد من طريق الفن بثورة ارتودكسية مردها "الشعر المافي" وكنيها "٣" . لانهم <sup>غزوا</sup> <sup>على</sup> ارجاع الشعر الى هدفه الاسمي " فيتمكن الشعر - بواسطة الصور المتحركة من الحقيقة الملامى بمناصر الشعر وصدى الموسيقى الازلية ان يكشف عن العلاقة الابدية بين الاشياء " (٤)

(١) Poizat ص ١٥٣

(٢) راجع الفصل الرابع في اعترافات نتي العصر " ل Musset

(٣) Poizat ص ١٥

(٤) Brunpetière ص ٢٥٦ - الدرس الخامس عشر "الرمزية"



هي ذى اهم التأثيرات التي تركت مفعولا مباشرا في الاتجاهات الادبية خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر. ولا نبت ان ما اورده هو خلاصة كل الانفعالات وانما حاولنا ان نضيف الى نظرية Brunetiere عوامل اخسر لم يكن بوسع العلامة ان يراها لقربه من الحركة الادبية، فلنضمن حق الكشف بل هو الكشف الاكبر فيما يتعلق بالامور التاريخية. مع الاعتبار بان لفظة "مفعول" وتأثير "مبهمة" يحسر تحديدها. على اننا حاولنا ان نتميز فيما ذكرناه العلاقات الاساسية بين ما اعتبرناه عوامل فعالة، وبين مظاهر الرمزية في ميولها واتجاهها.

هذا  
وان بعض الدارسين تولى بيان الانس الذي تركه فن التصوير

"الابحائي" ( suggestif ) و "التأثيرى" ( Impressioniste ) بنوع خاص في الادب الذي نحن في صددده. وحول في البيان على فن [ Rambrandt و " De la Croix Hambreaudt " ]

يكون هذا النوع من التصوير ليس من اغراضه استيفاء الاجزاء بتمامها وعرض النواحي كاملة وتصوير الذبول وتفسيرها، وانما هو اجاز خاطف، وإيحاء الى المعاني المقصودة بحيث انها تصدر كالمع الخاطفة، مكتشفة بشيء من الاضلال، فتترك للمتمتع جوار وبولد هذا الجو حالة خاضعة في نفسه، وقد الجوال الذي اوجته الصورة، فيبهت او يكتلو بفيض بحسب امكانيات المتمتع. على اننا آيينا الا نتقبل هذا، بل اننا نميل الى دحضه لا اعتقادنا بان فن التصوير لا يرتبط بالشعر ارتباط المؤثر بالتأثر، ولا يسعنا ان يساهم في خلق اتجاه ادبي، فالامر لم يظهر له بوادر في عصر ما، ولم يلق واقع في ادب امة، ومن الامم، وجل ما يسعنا تقريره هو ان النزعات العامة في حقبة معينة من الزمن وفي امة معينة توجه المنتجات الفنية، على اختلافها في اتجاهات متقاربة الوسائل والنتائج، فاذا بدا تقارب في وسائل البلوغ وفي النتائج بين فن وآخر فذلك لا يعود الى تأثير احدهما على الآخر، وانما يرجع الى النزعات التي تعم العصر والامة.

-و- Huysmans " et " A. Rebours وانما ذكرنا هذا الكتاب لانه درس اجتماعي بحال

الحياة الفكرية " المتفجرة " ( decadent " ) بحسب تسمية البرناسيين التي سبقت الحركة الرمزية وهيأتها

ولقد نشر الكتاب عام ١٨٨٤ م. ومواده:

==== P: 213-277 L'esth. de Beaud A. Ferrand (1)  
==== P: 213-277 L'esthétique de Beaudelaire A. Ferrand

(2) اشرنا اعلاه ان تسمية " decadent " ترجع الى بيت شعر في قصيدة "فرلين" فلها معناها الخاص.

je suis l'empire à la fin de la decadence.

هي ذي أهم التأثيرات التي تركت مفعولا جاعسا في الاتجاهات الأدبية خلال النصف الثاني من

القرن التاسع عشر ولا ثبت أن ما أوردناه هو خلاصة كل الانفعالات وأنا حاولنا أن نضيف إلى نظرية Brunetiere مواصل آخر لم يكن يوسع الملاحظان يراها لقربه من الحركة الأدبية فلنؤمن حق الكشف بل هو الكشف الأكبر فيما يتعلق بالأمور التاريخية . مع الاعتبار بأن لفظة "مفعول" وتأثير "مفعول" بمصر تعددها على أننا حاولنا أن نتميزه أيضا ذكرناه العلاقات الأساسية بين ما اعتبرناه مواصل فعالية وبين مظاهر الرمزية في ميولها واتجاهها .

هذا وان بعض الدارسين \* توخى تبين الأثر الذي تركه في التصوير

الإنشائي ( suggestifs ) و "التأثير" ( Impressioniste ) يقع خامس في الأدب الذي

نحن في صدد . . . قول في البيان على فن { Rembrandt " و De la Croix

يكون هذا النوع هو التصوير ليس من أغراضه استيفاء الأجزاء بتأملها وصرى التواحي كالمعة وتصوير الذيل

وتفسيرها وأنا هو أجاز خاطف " وأيضاً إلى المعاني المقصودة بحيث أنها تصدر كاللمع الخاطفة

مكتشفة بشي من الاطلال فتترك للمتتبع جوار و يولد هذا الجو حال خاصة في نفسه <sup>تولد</sup> الجو الذي

اوحت الصورة فيجهدت او يكتملو بغيتي بحسب ما كانت المتتبع . على أننا آلفنا الا نتقبل هذا بل أننا نميل

إلى خفضه لا مثاقنا بأن فن التصوير لا يرتبط بالشعر ارتباطاً الوثيقاً بالتأثير ولا يصح أن يساهم

في خلقه اتجاه أدبي . فالأمر لم يظهر له بؤادر في عصره ولم يلق واقعته في أدبه . من الأم وجل ما

يسمى تقريره هو أن الفجوات العامة في حلبة معينة من الزمن وفي أمة معينة توجه المنتجات الفنية على اختلافها

في اتجاهات متقاربة الوسائل والنتائج . فإذا بدأ تقارب في وسائل البلوغ وفي النتائج بين فن وآخر فذلك لا

لا يعود حتماً إلى تأثير أحدهما على الآخر . وأنا يرجع إلى النواحي التي تم العصر والامة .

— Huysmans " et A. Rebours وأنا ذكرنا هذا الكتاب لأنه درس اجتماعي يحل

الحياة الفكرية " المتفجرة " decadent " ( ٢ ) بحسب تسمية البرناسيين التي سبقت الحركة الرمزية وهيأتها

ولقد نشر الكتاب عام ١٨٨٤ . مؤداه :

P: 213-277 L'Esth. de Beaud. A. Ferrand (١)

(٢) اثرتنا أملاء أن تسمية " decadent " ترجع إلى بيت شعر في قصيدة " فولين " فلما معناها الخاص

je suis l'empire a la fin de la decadence

ان بطله " Des Esseintes " بنكر وجود العالم او يتجرد عنه ليتبع حيلة تتخفى مع نظراته .  
ويتألم لفلح " البورجوازية " الاجابية وينطلق من اوروبا " البورجوازية " والحقلية " - " الراسمالية " ويتقيد  
بوجهة نظر فلسفية تسربحت من المانيا عام ١٨٧٠ ، قائمة على المثالية الالمانية بحسب ما رآها " شوبنهاور  
يحدق بالانسان اطار من الاوهام فينقاد الى هدف خلو من كل غابة (١) وتدفعه ارادته الشريفة نحو  
الحياة فينتقل من الم الى الم ، وبشعر " بالملل " ( L'ennui ) فيؤثر آنذاك انتحارا تجرئ به روحانيا  
( Suicide Métaphysique ) فيذل في ذاته القوى الحيوية وينتظر الموت بحدوثه . و يقول  
" Des Esseintes " ان العالم الا " تشخيصي انا " فهو كما اتصوره انا وامثله ، وكل ما اراه فيه صبور  
قبيحة فلماذا لا استبدلها بصورة اخرى ترتاح اليها نفسي ؟

وكذا فالحياة ، في مخ عرقه ، وليدة " تمثيلاته " ( Représentations ) الارادة . ثم ان  
العوامل الحسية توقظ فيه ذكرا وعورا هي بمثابة مادة روحية لتكوين حلم واع فيه . ويميل الى الصور  
المتعلقة بالتفكير والتي تستدعي الى الحلم فيعجب بلوحات " مورو " و " ريدون " ويستعين بالموسيقى وينوع اخذ  
الموسيقى " الوغيزيه " ثم تتعب نفسه من تلك الموسيقى فتستريح <sup>تستريح</sup> صرعا هادئا ( Musique de Chambre  
ويطمئن الى " شومان " و " شوبرت " بينا نرى سواء من " المتقفرين " ، يجمعون الشعر المثالي المنشود الى  
الموسيقى الالمانية . وتعلن له قراءات تغذي اوهامه ، فينغمس من الاداب الكلاسيكية فيلج <sup>المر</sup> الى ما هو من باب الله  
الروحانية بكرة " فرجيل " وبتغنى بالاناشيد الكنسية اللاتينية وبختار " بودليير " ( Villiers " و " نرلييه  
و " ملارمه " بنوع خاص ، ويستشف من قصيده " هيرودية " تحقيقا صوفيا للوحدة Salomé التي من عنق  
" مورو . وفي " مختبر " من تصورات واوهامه يميل الى نظرية " العلاقات " كما تفهمها " بودليير " و يلتفت الى حقيقته  
فاذا هو ضمن جسد بقيده ، فيغمسه اليأس ويتني من احلامه ابراجا عجيبة " وفرا ديس مصطنعة " (٢)

فهو كما تبين <sup>محل</sup> المحل الميول المختمة في نفسية الغثة التي اطلق عليها اسم " المتقفرين " من قلق في  
النفس مريض ، ومن تعطش للمجهول وفي عروقه دم فاسد ، اتعبته حياة باربع الصاخبة زهاء سنوات ثلاث فاحس

~~11245 A. Rebeurs - Huysmans~~

A une finalité sans fin (١)

~~A une finalité sans fin~~

(٢) تذكيرا بالقصيدة القصيدة الاخيرة من ازاهر الشر

ان بطله " Des Esseintes " ينكر وجود العالم او يتجرد عنه ليتبع حياة تنعش مع ذراته .

ويطأ للفلاح " البورجوازية " الايجابية وينساق من أوروبا " البورجوازية " والحقلية " الرأسمالية " ويقتيد  
 بوجهة نظر الفلسفة تسيست من ألمانيا عام ١٨٧٠ . قائلة على المثالية الألمانية بحسب ما رآها " شوندر " <sup>١</sup>  
 يحدق بالإنسان اطار من الاوهام يقتلاد الى هدف غلو من كل غاية (١) وقد فسه ارادته الشريرة تنسو  
 الحياة فيقتل من الم الى الم ويحصر " بالمل " ( L'ennui ) فيؤثر آنذاك انتحارا تجرديا روحانيا  
 ( Suicide Métaphysique ) فيذل في ذاته القوى الحيوية ويقتلر الموت بدو . ويقول  
 " Des Esseintes " ان العالم الا " تشخيبي انا " فهو كما اتصوره انا وانثله . وكل ما اراد فيه عسر  
 قبيحة فلماذا لا استبدلها بصور اخرى ترتاح اليها نفسي ؟

وكذا فالحياته في بحر عرقه . وليدة " تمثلاته " ( Représentations ) الارادية . ثم ان  
 العوامل الحسية توقظ فيه ذكرا وصورا هي بمثابة مادة روحية لتكوين حلم واع فيه . ويميل الى  
 العقلية بالتفكير والتي تنمضي الى العلم فيجذب بلوحات " مرز " و " ريدون " ويستعين بالموسيقى وينوع اخس  
 الموسيقى " الوقيز " ثم تنحب نفسه من تلك الموسيقى فتشفي <sup>فتشفي</sup> غسرها هاديا ( Musique de Chambre )  
 ويخلص الى " شومان " و " شوبرت " بينما يرى سواء من " المعنفين " . يجمعون الشعر المثالي المنشود الى  
 الموسيقى الألمانية . وتغن له قراءات تغذي اوهامه فينشر من الاداب الكلاسيكية فيأوي الى ما هو من باب الحقائق  
 الروحية بكرة " فرجيل " ويتغنى بالاناشيد الكنسية اللاتينية ويختار " بودلير " ( Villiers ) و " بولين " <sup>٢</sup>  
 و " ملارم " بنوع خاص . ويستشف من قصيده " هيرودية " تحليقا موفيا للوحدة Salomé التي من عجب  
 " مرز " وفي " مختبر " من تصورات واوهامه يميل الى نظرية " العلاقات " كما تفهم " بودلير " و يلتفت الى حقيقة  
 فاذا هو ضمن جسد بقيده فينصره اليأس ويقتني من احلامه ابراجا عجيبة " فراديس مصانعة " (٢)

فهو كما يتبين يمثل الميل المعتمرة في نفسه القصة التي اطلق عليها اسم " المعنفين " من تلق في

النفس من غير . ومن تعطلش للمجهول وفي عروقه دم فاسد . اتعصبته حياة باريس الماخية زها . سنوات ثلاث فاحس

١) ~~une finalité sans fin Je suis l'empire à la fin de la decadence.~~

٢) ~~A une finalité sans fin~~ تذكرها بالفتور بالقصيدة الاخيرة من ازهار الشر



بانتقاض عيني ومثل وهو يحمل بين جنبه قوادا كبيرا . فلا يحيدده الى الطمانينة سرجو من

الخطورة والآداب الروحية ويضيف الى ما ذكرنا كتاب " La Faustin " تأليف Edmond de Goncourt.

و " تجربة القديس انطونيوس " الفيلسوف " و " الاب مور " <sup>لغوي</sup> فيقول " لزولا " <sup>لغوي</sup> مع Beaudelaire, ces trois maitres étaient dans la littérature française, moderne et profane, ceux qui avaient le mieux interné et le mieux petri l'esprit des <sup>Esseintes</sup> Esseintes mais à force de les relire, de s'être saturé de leurs oeuvres, de les savoir par coeur, tout entières, il avait dû, afin de les pouvoir absorber encore, s'efforcer de les oublier. (١)

De Goncourt.

ومن كتاب

C'est la suggestion <sup>au rêve</sup> qui débordait de cette oeuvre, etc... (٢) <sup>ومن "بودلير"</sup>

Son admiration pour cet écrivain était sans borne, Selon lui en littérature, en s'était borné à explorer les superficies de l'âme ou à pénétrer dans ses souterrains accessibles et éclairés... Beaudelaire était allé plus loin, il était descendu jusqu'au fond de l'inépuisable mine, s'était engagé à travers des galeries abandonnées ou inconnues, avaient abouti à ces districts de l'âme où se ramefiaient les végétations monstrueuses de la pensée... Il avait révélé la psychologie morbide de l'esprit qui a atteint l'octobre de ses sensations... Et plus des Esseintes relisait Beaudelaire, plus il reconnaissait un indicible charme à cet écrivain qui, dans un temps où les vers se servaient plus qu'à peindre ~~charme à cet écrivain~~, ~~par~~ l'aspect extérieur des êtres et des choses, était parvenu à exprimer l'inexprimable. (3)

ومن " ادغار بو " :

".... Aussi devait-il se modérer, toucher à peine à ces redoutables <sup>من</sup> éléxirs... Et cependant, toute littérature lui semblait fade après ces redoutables <sup>من</sup> filtres importés d'Amérique. " (4)

P. 243 - A. Rebours - Huysmans  
P. 241 " " "  
P. 188 - 191 " " "  
P. 255 " " "

(١)  
(٢)  
(٣)  
(٤)

بانتقاص <sup>عن</sup> عقل وهو يحمل بين جنبه فؤادا كبيرا . فلا يحيدده الى الطمانينة سوى جو من

الخطور والآداب الروحية ويضيف الى ما ذكرنا كتاب " La Faustin " تأليف Edmond de Goncourt

و " تجربة القديس انطونيوس " <sup>لنيلز</sup> " و " الاب مور " بقلم " لزولا " فيقول  
Avec Beaudelaire, ces trois maîtres étaient dans la littérature française, moderne et profane, ceux qui avaient le mieux interné et le mieux pétri l'esprit des Essèintes mais à force de les relire, de s'être saturé de leurs oeuvres, de les savoir par coeur, tout entières, il avait dû, afin de les pouvoir absorber encore, s'efforcer de les oublier.

De Goncourt <sup>من كتاب</sup>  
C'est la suggestion / <sup>au rêve</sup> qui débordait de cette oeuvre, etc... (١)

من " بودلير " <sup>ون</sup> Son admission pour cet écrivain était sans borne, Selon lui en littérature, on s'était borné à explorer les superficies de l'âme ou à pénétrer dans ses souterrains accessibles et éclairés... Beaudelaire était allé plus loin, il était descendu jusqu'au fond de l'inépuisable mine, s'était engagé à travers des galeries abandonnées ou inconnues, avaient abouti à ces districts de l'âme où se ramifiait les végétations monstrueuses de la pensée... Il avait révélé la psychologie morbide de l'esprit qui a atteint l'octobre de ses sensations.... Et plus des Esseintes relisait Beaudelaire, plus il reconnaissait un indicible charme à cet écrivain qui, dans un temps où les vers servaient plus qu'à peindre ~~charme à cet écrivain~~, l'aspect extérieur des êtres et des choses, était parvenu à exprimer l'inexprimable. (٣)

" ..... Aussi devait-il se modérer, toucher à peine à ces redoutables alexirs ... Et cependant, toute littérature lui semblait fade après ces redoutables filtres importés d'Amérique. " (٤)

P. 243 - A. Rebours - Huysmans  
P. 241 " "  
P. 188-; 191 " "  
P. 255 " "

(١)  
(٢)  
(٣)  
(٤)

وهكذا فالكتاب لا يحلل حالة نفسية فقط وأنا يرسل احكاما نيرة محكمة من ناحيتين: اولاً في حقيقة الادب وبعض الادباء، فالنقاد اليوم لا يزالون يرون ما يرى في ثانياً: في نظرة فئة من آل العصر. فهو يصور بعضهم وحبس شعورهم. ويظهر للعيان المبادئ "الجمالية" الجديدة، <sup>بصم</sup> والنظريات الفنية. كما فهمها آل العصر. وكتابته هذا بصف طريقة شعور جديدة. وتقف في وجه المطالع عليه صعوبات منها الطريقة الكتابية فان **A. Rebours** يرد بشكل "دواري" و"يحتال على القارئ" اذا سمح التعبير كما هي الحال في قصائد "ملارمه" (١).

### النتيجة

وننتقل (بعد اظهار اهم العوامل الفعالة، التي ~~تتجلى~~ في الاتجاهات الادبية التي نحن في عددها انرا بينا) الى لمحة تاريخية عن نشأة الرمزية عارفين في دروسهم اهم رجالاتها المبرزين مثقلين ثمة الى الحركة نفسها خاتمين البحث بتحديدات مختلفة تبين مفهوم الناس للرمزية وتضارب ارائهم فيها.

### السباقون المبرزون

ونجمل في هذا الباب ذكر المبرزين الذين لم ينسب ادبهم الى مدرسة من المدارس بل خلقوا هم لونا من الادب خاصا فلا هو "روفيكي" ولا هو "طبيعي" (**Naturalisme**) ولا هو "واقعي" (**Réaliste**) ولا "برناسي" (**Parnassien**) فسمي عرضا بالومزي كما سمين. ونغي بهم "بودلير" و"فرلين" و"رمبو" و"ملارمه". ولقد كان يؤكدنا ان تستوفي الشروح في كل منهم الا ان ذلك يفسر دراسة خاصة واظن ان المجال يضيق. فنوجز بما يلي. (٢)

### "شارل بودلير"

ان الانسر الذي تركه شارل بودلير في النصف الثاني من القرن التاسع عشر لم يكن ~~مجرد~~

سريعا، والحق انه مد بن بقسط من شهرته لصدقيه اللذين قدم لهما كتابه "ازهار الشر" واعني "غوته" و"بانفيل"

=====  
P.174 - Ed. Poet et les 1er<sup>er</sup> Symbolistes Fr. - Seylaz

(١) سيبين اننا لم نعن بدراسة تمهيدية تاريخية لاعتبارين: ١. لان الناية من دراستنا ليست التاريخ وانما هي عرض اساس رئيسة ٢. لعلنا ان التمهيد التاريخي وان حسن بنا الاعلام به لا يعتبر شرطا لازما من شروط تبليان الجمال في الفن وهذا معظم الخاتمة.

وهكذا فالكتاب لا يحل حاله النفسية فقط وإنما يرسل أحكاما نيرة محكمة من تأملتين: أولاً في حقيقة  
الادب وبعض الأدباء، فالنقاد اليوم لا يزالون يرون ما يرى به، ثانياً في نظرة فئة من آل العصر، فهو يصور  
بهمهم ويحس بشعورهم. ويظهر للعيان العبادي "الجمالية" الجديدة، ويصمم النظريات الفنية. كما قدما  
أن العصر وكتابيه هذا يصف طريقة شعور جديدة وتقف في وجه المطمح عليه سمويات منها الطريقة  
الكتابية، فإن A. Rebours يرد بشكل "دواري" و"يحتال على القارئ" إذا صح التعبير كما هي الحال  
في قصائد "ملازمه" (١).

التي

وننقل (بعد اظهار ارام العوامل الفعالة التي تركت في الاتجاهات الادبية التي نحن في  
صددها اثراً بيناً) الى اربعة تاريخية من نشأة الرمزنة عارضين في دروسهم رجالاً لها المبرزين عتقين  
ثمة الى الحركة نفسها خاتمين البحث بتحديدات مختلفة تبين مفهوم الناس للرمزنة وتضارب آرائهم فيها.

### المبايرون المبرزون

ونجعل في هذا الباب ذكر المبرزون الذين لم ينسب اليهم الى مدرسة من المدارس  
بل خلقوا هم لونا من الادب خاصا فلا هو "رونتيكي" ولا هو "طبيعي" (Naturalisme) ولا هو "واقعي"  
(Réaliste) ولا "برنامي" (Parnassien) فسمي عرضاً بالوهمي كما سنبين. ونقي بضم "بودلير"  
و"فولير" و"رمبو" و"ملازمه". ولقد كان بوكنا ان تستوفي الشروح في كل منهم الا ان ذلك يفرض دراسة خاصة  
واظن ان المجال ينسحق. فنؤجل بما يلي (٢).

"شارل بودلير"

ان الانس السدي تركه شارل بودلير في النصف الثاني من القرن التاسع عشر لم يكن  
مربحاً والحق انه مد بن بقسط من شهرته لمد يديه للذين قدم له ما كتابته "ازاهالشر" واقني "فتية" و"بانفيل"

(١) Ed. Pot et les lex. Symbolistes Fr. - Seylaz  
(٢) سيئين اننا لم نمن بدراسة تفصيلية تاريخية لاعتبارين: ١. لأن الحاية من دراسة التاريخ والمنا في عرض اسس  
رئيسية ٢. لعلنا ان التمهيد التاريخي وان حسن بنا الاعلام به لا يعتبر شرطاً لازماً من شروط تبليان الجمال في الفن  
وهذا معظم النخبة.



وقد حاولا - ولا سيما الاول - عرض مواطن الشعر الجديد في هذا الكتاب .

ونتجزي\* من مذهب الشعري ما يلي : -

كان يؤمن ان الشعر الحق قائم على الجمال " الجديد الطريف " وانه من تراث العمل الميمد

والتأمل ، والصياغة .

واشدت الازمة الفكرية في نفسه ونشأ عراك شديد بين ميله الى الحياة بتمتع بها حتى

النشوة ، وبين خوف من ملل بحتره . فظل اسير ~~حجر~~ داخل حواسه واعصابه .

ثم انطوى على اعماق نفسه فرأى فيها اجزاء خاصة وعوالم لم يرها سواه وهكذا اصبح الفن في

نظره تعبيراً مباشراً عن " الحياة الحديثة " . وشعر بحاجة قصوى الى اشياء غريبة جديدة .

واخذ بودليير عن الرسام " Delacroix " ذلك الشعور " بالسوداء " ، وتلك الكآبة التي

تكتنف لوحات Delacroix وتعرض مشاهد " الانسانية المتوجعة " . فيخيل للرأى انه في " مأتم اعجوبة مؤلمة " .

وعلى هذا الشعور يقوم ، في عرف بودليير ، " الجمال الحديث " : فيقول عن Delacroix :

" une mélancolie singulière et opiniâtre s'exhala de toutes ses  
" oeuvres..... La douleur humaine... on dirait qu'on assiste à  
" la célébration de quelque mystère douloureux " . (1)

و يذكر بودليير في اماكن عدة من ابحاثه (٢) كذلك الاسم الذي يعاينه الرسام الآنف الذكر

و يطنب في تبیان الكآبة المتصاعدة من لوحاته ، ويشير الى الالوان والاضلال " الماربة " التي ~~بعضها~~ <sup>بعضها</sup> المتمتع

ان يقف حيا لها . وكان بودليير يحقق في شعرة فكرة الرسام فيصور " الحياة الحديثة " في شتى مظاهرها .

ثم ان قراءاته لادغار بو ولدت فيه " حب الاشياء " الخريصة الممزوجة بحزن عميق . كما انه اخذ

عنه مبداء الشعري . (٣)

لمحة في " ازهار الشر " :

(١) Parnasse et Symbolisme-Martino ص : ٩٥ - في كتاب A. Ferran بحث شيق عن

الروابط الروحية والفنية بين Beaudelaire, Delacroix ص : ٨٧-٨٨ ~~Seyla~~ <sup>Seyla</sup>

(٢) Le spleen de Paris - les journaux intimes - " les curiosités esthé- (٣)  
tiques, Edgar Poe et les lrs. symbolistes Fr. - Louis Seyla رسالة الدكتور

وقد حاولا - ولا سيما الأولى - عرض مواطن الشعر الجديد في هذا الكتاب .

وتتجزى\* من مذهب الشعري ما يلي :

كان يؤمن ان الشعر الحق قائم على الجمال " الجديد الطريف " وانه من تراث العمل الوحيد

والتأمل ، والصياغة .

واستندت الازمة الفكرية في نفسه، ونشأ معراك شديد بين ميله الى الحياة يتمتع بها حتى

النشوة ، وبين خوف من ملل يعتره . فظل اسير هجر داخل حواسه واعصابه .

ثم انطوى على اعماق نفسه فرأى فيها اجزاء خاصة وهوالم لم يرها سواءه وهكذا اصبح الفن في

نظره تعبيراً مباشراً عن " الحياة الحديثة " وشعر بحاجة قصوى الى اشياء غريبة جديدة .

واخذ بودلير عن الرسام " Delacroix ذلك الشعور " بالسوداء " ، وتلك الكآبة التي

تكتنف لوحات Delacroix وتعرض مشاهد الانسانية المتوجعة ، فيخيل للراى انه في " ماتم اعجوبة مؤلمة " .

ولى هذا الشعور يقوم ، في عرف بودلير " الجمال الحديث " فيقول عن Delacroix :

" une mélancolie singulière et opiniâtre s'exhala de toutes ses  
" oeuvres..... La douleur humaine... on dirait qu'on assiste à  
" la célébration de quelque mystère douloureux " . (1)

وبذكر بودلير في اماكن عدة من ابحاثه (٢) ذلك الاسم الذى يحائيه الرسام الآنف الذكر

ويطنب في تيمان الكآبة المتصاعدة من لوحاته، ويشير الى الالوان والاضلال " الماربة " التي <sup>يشتمها</sup> بقى المتفتح

ان يشفح حيا لها . وكان بودلير حقق في شعرة فكرة الرسام فيصور " الحياة الحديثة " في شتى مظاهرها .

ثم ان قواه انه لادغار بو ولدت فيه " حب الاشياء الغريبة الممزوجة بحزن عميق . كما انه اخذ

عنه مبداء الشعري . (٣)

لمحة في " ازاهر الشعر " :

بحث شيق عن

من ٩٥ - في كتاب

A. Terran

Parnasse et Symbolisme-Martino

ص ٧١

Seylaz

ص ٧٧-٧٨ و ٧٩-٨٠

Beaudelaire Delacroix

الروابط الروحية والفنية بين

(١)

(٢)

Le spleen de Paris - les journaux intimes - " les curiosités esthétiques " (٣) (٤)  
tiques. Edgar Poe et les lrs. symbolistes Fr. - Louis Seylaz

طبع الكتاب عام ١٨٥٧ وكان للحكومة الامبراطورية آنذاك حق المراجعة على المنشورات فتمت

ان في هذا الكتاب اخلاصا بالاخلاص، فنبذت فيه ست قصائد انتزعت من المحامد واطلق عليها اسم

**Epaves** "Les poésies condamnées" القصائد المنبوذة، ولم تنشر هذه القصائد ثانية الا في

عام ١٨٦٦ بعد ان عوقب بود لير بجزاء ثلاثماية فرنك خففت بتوسط " الامبراطورة " الى مئتين وخمسين فرنكا .  
وقد راج الكتاب دون ان يلقي صاحبه شيئا من الخطوة ، فاملق املقاء بعض الادباء على تبليغ مواظرة  
الجمال فيه فوطا له " غوته " بمقدمة قيمة ، واعلن " هيجو " ان في هذا الكتاب " هزة جديدة " وعشرة لم تعبد  
في الادب الفرنسي . فلما انه تعبير عن الازمات الفكرية التي كانت تعترض الشاعر امام مظاهر حياته ، وله صف  
نفس مريضة ، بقودها حسبا المرهف الى السأم من الحياة . فالشاعر بين قوتين تتنازعانه : ضجر يصيح عم  
بسوداء مظلمة و بتركها في غياهب من <sup>العمة</sup> اليائسة ، وفي نائرة تود لو تنقلب على " ملها " وتخدسه <sup>العمدة</sup> القندوق  
الحياة من جديد .

والقسم الأكبر من هذه القصائد يقع تحت عنوان "Spleen et idéal" أما "Spleen"

ومؤداها "الجو الحزين" المرخرف فهو جو باريس، هو لوحات من شوارع المدينة المفعمة بانفاس العاصمة  
واليلس، والإثم والخطيئة . باريس بضواحيها وضبابها وامطارها، ومسحاتها . بدورها المقلدة ومجانينها  
وبالمستعطين والعيان ، تولد في نفسه رؤى داخلية، وغصات موجعة تتأمل بلسم السعادة لينخفي من اوجاع  
هذه الجراح المتخنة . هو صورة نفوس <sup>حريية</sup> ~~موجعة~~ " اقلعها الفشل واتعبها التمهني " هو آثم " حدينه " مرفهة حادة  
هو " مدن حدينة " مثاله مضطربة (١) فاين المفر من هذه الآلام التي تعانيها الانسانية المتوجعة " قد تكون  
الراحة في بر ج عاجي موهوم، في " مثال اعلى " Ideal وما تحديد هذا " المثال " وعلى ماذا يقوم ،  
وكيف يبلغ ؟ هو انطلاق الذات في تشوقها الى هناك .. الى " البعيد المجهول " .

فيأوهود لير الى "الدين"، و يلقى في الخفران ارتيحا ، فينصرف عن الخطيئة الكريمة، وتحلم ذاته بافاق بعيدة، بعقول مجهولة، مسحها الله بالجمال، فيمزه حسب الارحال الى بلاد "الشموس المبللة" و "البحر المثلج" <sup>(٤)</sup>

P : 100 - Parnasse et Symbolisme - Martino

P : 83 - L'Invitation au voyage - Beaudelaire

طبع الكتاب عام ١٨٥٧ وكان للحكومة الامبراطورية آنذاك حتى المراقبة على المنشورات فقيمت

ان في هذا الكتاب اخلايا بالاخلاق، فهذهت فيه ست قصائد انتشرت من المجلدات واطلق عليها اسم

"Les poésies condamnées" القصائد المنبوذة ولم تنشر هذه القصائد ثانية الا في ال  
Epaves

عام ١٨٦٦ بعد ان عوقب بودلير بجزء ثلاثية فرنك خففت بتوسط الامبراطورة الى <sup>موضع</sup> خمسين نوفا

وقد راج الكتاب دون ان يلقى صاحبه شيئا من الخطوة فاملى املاقه <sup>وعلى</sup> بعض الادباء على تبيان مواطن

الجمال فيه فوطا له "فوتيه" بمقدمة قيمة واعلن "هيجو" ان في هذا الكتاب "هزة جديدة" ووشة لم تمسك

في الادب الفرنسي . ذلك انه تعبير عن الازمات الفكرية التي كانت تعترض الشاعر امام مظاهر حياته وتلف

نفس مريضة بقودها حياء المرهف الى السلام من الحياة . فالشاعر بين قوتين تتنازعانه : ضجر بصيغ عمو

بسويدا<sup>من العثة</sup> مظلمة و يتركها في غياهب <sup>من العثة</sup> اليأس وقوى نائرة تود لو تتغلب على "ملها" وتغسفه للتذوق

الحياة من جديد .

والقسم الاكبر من هذه القصائد يقع تحت عنوان "spleen et ideal" اما "spleen

ومؤداها "الجوا الحزين" المرغف فهو جوباريس هو لوحات من شوارع المدينة المنعممة بانفاس التعمامة

واليأس والارثم والخطيئة . باريس بضواحيها وضبابها وامطارها ومحاتها بدورها المقلقة وجانيبها

وبالمتعطين والعيان تولد في نفسه روى داخلية وفصات موجعة تتأمل بلمس السحادة لينفخ من اوجاع

هذه الجراح المتخنة . هو صورة نفوس <sup>حديث</sup> حوتية<sup>من العثة</sup> اقلها الفضل واجبها الشهية هو اثم "حديث" مرفقة حادة

هو مدن حديثة<sup>(١)</sup> مقالته مضطربة (١) فابن الضر من هذا الآلام التي تعانيها الانسانية المتوجعة قد تكون

الراحة في برج عاجي موهوم في "مقال اعلى" Ideal وما تحديده هذا "المثال" على ماذا يقوم

وكيف يبلغ<sup>٢</sup> هو انطلاق الذات في تشوقها الى هناك .. الى "البحيد المجهول".

فيارودلير الى "الدين" و يلقى في الغفران ارتياحا . فيصرف عن الخطيئة الكريهة وتحلم ذاته

"المرأى العيق"

باقاى بعيدة . بعقول مبهولة مسحها الله بالجمال فيبرزه حسب الارتحال الى بلاد<sup>(٢)</sup> "الشموس البلهة" و "المرأى العيق"



حيث "بنام العالم في نور فاطر" اقلعت نحوه الاشعة <sup>نفسه</sup> "من اقاعي الارض" <sup>نفسه</sup> ويستحم بالحسبه  
 عليه يمسح <sup>به</sup> هذه الالوجاع، الا ان حبه <sup>نفسه</sup> مرة <sup>نفسه</sup> وقد ايقظته الشهوة فكبلته واقتنسه لانه "يحمل باحدى يديه  
 خنجرا وبالاخرى زجاجة تحتوي سما زعافا". <sup>نفسه</sup> الحب الشهواني عن اتحاد الآلام، ان ذاك تمنى نفسه  
 الموت وترقب الرحيل، فالموت هدوء وارتياج وطمانينة. هو بكره الحياة الباريسية، فيعيش على هامشها  
 ويبنى "فرادس مصطنعة" تشيد هامخيلته، لمفعول "الافيون" و"الخمرة" فيخيل اليه ان نعه سرقص في فرح  
 موهوم. وما يلبث مفعول المخدرات حتى يزول، فيثوب ويلتقي الحقيقة مكرها، فيراها في بشاعتها، وينفر من  
 قبحها فيثور على المجتمع والدين. ويبرز شيطانه الانيم بولد فيه ميلا الى الجريمة، فينقاد الى العهر  
 والتهتك، فيبحث عن الآم روحه والآم الآخرين ويلقى في "الآلم لذة"، فيتعشق الآلم.  
 وكأنما ولدت فيه "لذة الآلم" تعباً، لانها لذة مركزة على الآلم، فتأقت نفسه الى اللانهاية  
 الى المطلق، فسعى اليه. ولكنه غل الطريق، فهام على وجهه في سهل سريرة يقتطف عن جنباتها  
 "ازاهر الهشر".

هي نفس مريضة، تكره الانسان لانه يبحث عن الحقيقة فيما هو خارج عنه، فاختق. هي نفس  
 وترعة بالتشهي والاماني الحزينة، فآسرت ان تظل في نشوة من الخمر والشعر، لتتبع عن انقال الزمان  
 والمكان. هي "ذات" علية اتعبتها الحقيقة الكريهة، فشددت المجنول واللانهاية، لتطامن وتبنا. يقول  
 بودلير: "في هذا الكتاب الموجع سكبت كل فكري وقلبي وديني وبندي" (١) اتعبته مقاييس الزمان وحدود  
 المكان، فعزم على التخلص والفرار.  
 "بودلير والجمال الفني" و"لمحة في نزعته".

J'ai trouvé la définition du Beau. <sup>demou Beau</sup> C'est quelque chose d'ardent et de triste... Une tête... qui fait rêver à la fois mais d'une manière confuse de volupté et de tristesse; qui comporte une idée de mélancolie, de lassitude, même de satiété. - soit une idée contraire, c'est-à-dire une ardeur, un désir de vivre, associés avec une amertume repliante, comme venant de privation ou de désespérance. Le mystère, le regret sont aussi des caractères du Beau.

حيث "بنام العالم في نور قاتر" انلمت نحوه الامومة <sup>نفسه</sup> "من اناهي الارض" ويستقم بالحسبه  
عنه بمع <sup>المس</sup> ~~بالحسب~~ هذا لا وجاعه الا ان حبه ~~فقد~~ <sup>المس</sup> ~~انقضت~~ الشهوة فكلته والقته لانه "يحمل باحدى يديه  
خنجرا وبالاخرى زجاجة تحتوى سما وماتا". <sup>فيها</sup> ~~فيها~~ الحب الشهواني من اخامد الآلام، ان ذاك تمنى نفسه  
الموت وترقب الرحيل، فالموت هدو وارتياح وطمانينة . هو يكره الحياة الباريسية، فيعيش على هامشها .  
و يعني " فرانس مصطنعة " تشيد هامخيلته لفصول " الاقيون " و " الخمرة " فيخيل اليه ان نفسه ترقص في فرح  
مومم . وما يلبث فصول المخدرات حتى يزل، فيثوب ويلتقي الحقيقة مكرها، فيراها في بشاعتها وينفسر من  
قبحها فيثور على المجتمع والدين . ويجرز شيطانه الاثم يولد فيه ميلا الى الجريمة، فينقاد الى المحر  
والتمتعه فيبحث عن الآم روحه والآم الآخرين ويلقى في " الآلام لذة "، فيتعشق الآلام .  
وكأنما ولدت فيه " لذة الآلام " تعباً، لأنها لذة متركزة على الاثم فتاقت نفسه الى اللانهاية  
الى المطلق فسمى اليه . ولكنه ضل الطريق، فهم على وجهه في تسجل شريرة بقطائف من جناباتها  
" ازاهر اليشر " .

هي نفس مريضة . تكره الانسان لأنه بحث من الحقيقة فيما هو خارج عنه فاعفق ، هي نفس  
وترمة بالشهوي والاماني الحزينة فآثرت ان تغفل في نشوة من الخمر والشعره <sup>تبتعد</sup> ~~لجسود~~ من انتقال الزمان  
والمكان . هي " ذات " طليقة اتعبتها الحقيقة الكهيفة، فشددت المجهول واللانهاية . لتطمئن وتهدأ . يقول  
بودلير: " في هذا الكتاب الموجع مكبت كل فكري وقلبي وديني وبخفي " (١) اتعبته مقاييس الزمان وحدود  
المكانه فعزم على التخلص والفرار .

" بودلير والجمال الفني " ولعة في نوحاته .

يقول بودلير في " بوياته " <sup>de mon Beau</sup> " J'ai trouvé la définition du Beau. C'est quelque chose d'ardent et de triste... Une tête... qui fait rêver à la fois mais d'une manière confuse de volupté et de tristesse; qui comporte une idée de mélancolie, de lassitude, même de satiété. - soit une idée contraire, c'est-à-dire une ardeur, un désir de vivre, associés avec une amertume repliante, comme venant de privation ou de désespérance. Le mystère, le regret sont aussi des caractères du Beau. "



Une belle tête ... contiendra aussi quelque chose d'ardent et de triste, des besoins spirituels, des ambitions ténébreuses refoulées, l'idée d'une puissance grondante et sans emploi.... (1) *et enfin* le malheur. Je ne prétends pas que la joie ne puisse pas ~~quartz~~ <sup>jamais</sup> s'associer avec la Beauté, mais je dis que la joie est un des ornements les plus vulgaires, tandis que la mélancolie en est, pour ainsi dire, l'illustre compagne. À ce point que je ne conçois guère un type de Beauté où il n'y ait du Malheur. Appuyé sur - d'autres diraient : obsédé par - ces idées, on conçoit qu'il me serait difficile de ne pas conclure que le plus parfait type de Beauté virile est Satan - à la manière de Milton.

لعمركا ترى يحاول ان يحسد الجمال الجمال كما يحقد هو، فيقتسم الجمال امام عينيه غيظا

من لخب ووزن و حلم مضطرب و لذائذ المنة و آفة و ضجر و تازجها و تقاضها حمية تهب لالحياة فيطيب عيشها

و يغم و تكتف كل ذلك مرارة غليظة مصدرها الحرمان والفشل و محبة من العجيب <sup>والذي</sup> وفي الجمال

احتياجات روحية و طموح قصير عن هدفه <sup>وتحذير</sup> الحس فيه تعاسة و يعتبر ثمة ان في الجمال بعض

الفرح ايضا ولكن الفرحة " ربة مبتذلة " بينما تكون التعاسة شروطة من شروط الجمال ليس من جمال الا وشذاته

التعاسة و يردف بقوله : فمن الديهي ان يكون مثال الجمال عندى هو " ابلين " كما يصوره " ملتن " . فيتين من

خلال ذلك الصراع الدائم بين " واجب " الشاعر الروحي وبين " راجه " ككائن " ففراء " يمزج التراب بالذهب " .

اذا عى التعبير او انه يجعل من التراب طبيعة جديدة يرفعها الى مستوى الذهب. وهذا ما يفوده الى القول :

" اعطني ، رب ، القوة والبأس لا تأمل قلبي وجسدى بلا اشتزاز " (٢) / راجع « مستنم » في فصل عن بودلير

ثم انه لا يرى في المسيحية من قيم صحيحة عدا قيم الاعمال التي تتم بمحبة الروح القدسي . و بودلير

في نظره الديهي يعتقد انه لا يستحق الخلاص ويخيف ان القوة الشخصية التي تاحد منه ان هي الا من عطا الله

وليس هو اعلا بهذا المعطى وما لى يظهر الله وما وراء البرفير الشعر والموسيقى .

" كل ما في الارض مشكوك بوجوده والحلم وحده هو الحقيقة الحق " او ان الاحلام ليست الحقيقة الحق

بل هي وسيلة لاكتشاف عالم آخر هو عالم الجوهر . ولذا فالشعر " يكي نفسه بنفسه " لانه لا يقتيد بتواب الارض

بل يلحننا بنشوته ذلك اللاه الاعلى و يفتح امامنا ابواب النيب و يهنا " ملاقات " ما بين الارض والسماه و يرفع الفهم

ادوان الجسمد هو يسكر القلب بالجمال . ان ذات الشاعر تشده الى <sup>عنية</sup> المجهول واللاها <sup>الذي</sup> لم يعرفه

La force et le courage de contempler son coeur sans dégoût

P:174 Beaud. entre dieu et satan - Jean Massin

(1) quelque fois l'idée d'une insensibilité vengeresse... le mystère et enfin...

ويعزم على فتح الباب المرعوب فيتخذ من نشوة الشعر وسيلة بلوغ.

واذن فالشعر نشوة وتأمل واشتداه هو خروج الانسان من نفسه حتى يبلغ الجمال . الشعر ضرب

من غروب السحر . وكيف يبلغ هذا السحر؟ بالمخيلة " وكيف تتسع المخيلة بالمخدرات : " بالمشير والافيون والخمر " وبالمخدرات يندس الجسد ، ويتحد جوهر الانسان بجوهر الموجودات الملموسة .

ويلهي بهذه " الفراديس " الاصطناعية " الى حين " ثم يدرك انها باطلة فيفادرها ليجري بحث

عن نتائجها في الدين ، عليه بلقى فيه تلك النشوة ، ويقول : " اعطني القوة كما اقوم بواجبي اليومي واصبح " بطلا او قديلا " P: 231-242

( راجع كتاب J. Massin ( ١٧٤٠ )  
Beau Dieu et Satan )

وكيف حاول بودلير ان يبلغ هذا الجمال :

نعدى عن الازمة الروحية التي كانت تشد " بودلير " الارضي الى دنيا العيش وقرائن الجسد

حيناء وتنزع " بودلير " الروحي الى اللانهاية والمجهول الى المطلق والله حيناً آخر . وبحث عن الوسائل " الادائية

التي كان يستخدمها الشاعر ليحبر بشكل مقارب من الكمال عن خواطره معتمدين في ذلك على النصوص الشعرية

في " ازاهر الشر " وما لا ريب فيها ان " بودلير " اعتنق مذهب " بو " في طريقة النظم بحسب ما اظهرناه عندما تعرضنا

لذكر الشاعر الاميركي وجعلناه عاملا من العوامل الاساسية في خلق هذه الحركة الشعرية الهائلة بظهور

" ازاهر الشر " ، ويتفق احيانا ان بورد " بودلير " - في " **Curiosités Esthétiques** " اراءه وقائده مستمدة

جميعها من " بو " وكثيرا ما لا يذكر انهما من " بو " لفرط ما كان جدد بين مقاييس " بو " ومقاييسه هو من تشابه ومطابقة

بل كان يرى فيه هتوا .

ونجمل ان القيم الادائية التي اعتمدها تقوم على عنصرين : الموسيقى والابحار .

وكانما شعر ان القصيدة وليدة نغم داخلي بعيد في قرارة النغم وان الشاعر الذي لا يتقدم مجمل

القيم الصوتية والحنائية في كل لفظة من الفاظه لا يسعه ان يحبر عن روحه تعبيراً تاماً فعلى الشاعر ان يحدد

من تألف الالفاظه والاسماء والافعال والنعوت جوا داخليا . وتبين ذلك اذا قرأنا الابيات التالية من **invitation au voyage**.



ويعزم على فتح الباب المرسود فيخذ من نشوة الشعر وسيلة بلوغ.

واذن فالشعر نشوة وتأمل واعتناء، هو خروج الانسان من نفسه حتى يبلغ الجمال . الشعر ضرب من ضروب الشعر . وكيف يبلغ هذا الشعر " بالمخيلة " وكيف تتسع المخيلة بالمخدرات : " بالحشيش والافيون والخوة " وبالمخدرات ينسى الجسد . ويتحد جوهر الانسان بجوهر الموجودات الملموسة .

وبلدي بهذه " الفراديس " الاسطغمية " الى حين " ثم يدرك انها باطله فيناديها ليبحث من نتائجها في الدين ، عليه يلقى فيه تلكا النفسه ، ويقول : " عطشي القوه كما اقوم بواجبي اليومي واصبح " بطلا او قهلا " ( راجع كتاب W.J. Massin )  
Beaud Entie Dieu et Satan  
وكيف حاول بودلير ان يبلغ هذا الجمال :

P: 231-247

( راجع كتاب W.J. Massin )

Beaud Entie Dieu et Satan

وكيف حاول بودلير ان يبلغ هذا الجمال :

نعدى عن الازمة الروحية التي كانت تشد " بودلير " الارضي الى دنياها العيشية وفرائز الجسد حينئذ وتتفتح " بودلير " الروحي الى اللانهاية والمجهول الى المطلق والله حينئذ آخر وجهت عن الوسائل ، الادائية التي كان يستخدمها الشاعر ليعبر بشكل متقارب من الكمال عن خواطره معتقدين في ذلك على القصص الشعرية في " ازاهر الشر " وما لا ريب في ان " بودلير " اعتنق مذهب " بو " في طريقة النظم بحسب ما اظهرناه عندما تعرضنا لذكر الشاعر الاميركي وجعلناه عاملا من الحوامل الاساسية في خلق هذه الحركة الشعرية البادئة بظهور " ازاهر الشر " ، ويتفق احبانا ان يورد " بودلير " - في " Curiosités Esthétiques " اراء وقائد مستعدة جميعها من " بو " وكثيرا ما لا يذكر انهما من " بو " لفرط ما كان يجد بين مقاييس " بو " ومقاييسه هو من تشابه مطابقته بل كان يرى فيه حقا .

ونجمل ان القيم الادائية التي اعتمدها تقوم على عنصرين : الموسيقى والابحار .

وكانا شعران القصيدة وليدة نغم داخلي بعيد في قرار النفس وان الشاعر الذي لا يقدر على جعل

النغم الصوتية والغنائية في كل لفظة من الفاظه لا يسعه ان يعبر عن روحه تعبيرا تاما فعلى الشاعر ان يحدث

من تألف الالفاظه والاسماء والافعال والنغمات داخليا . وتبين ذلك اذا قرأنا الابيات التالية من L'invitation au voyage.

Mon enfant, ma soeur  
Songe à la douceur  
D'aller là-bas, vivre ensemble  
Aimer à loisir  
Aimer et mourir  
Au pays qui te ressemble.

فترجمة هذه الأبيات تشجبها وتضعف من قيمتها كشعره لان المعاني ملازمة الغائيا بحيث ان اللقطة  
قد <sup>استحالة</sup> ~~أصل~~ معنى او فكرة او عاطفة، هي واسطة وفائدة في آن واحد، وذلك ان في نظم هذه الأبيات  
ما يولد جوا من الحنين الى الرحيل، الى الانطلاق نحو شواطئ الارض المجرولة وفيه شيء من الهتزاز  
النفوس امام الرحيل فومن انثناء السفينة وقد تصاعد دخانها يتمزق في الفضاء، ومن العطف والالم . ولا  
اقول ان هذه التراجيع المتصاعدة من الحروف والالفاظ والأبيات تعطي في نفس القراء جوا واحدا وانما  
قد تتقارب هذه الاجواء . ويبدو ان النظم الاول لان القصيدة في طورها التكويني كانت نغما مشددا  
هو الذي ولد الالفاظ والموضوع فالفكاره كما تحدد النغمات الاولى في " المسفوني " مصير القطعة  
الموسيقية بأكملها.

وكان بودلير يهي الى حد بعيد اهمية الابقاع الصوتي لانه لم يدرك ان الابقاع يولد

الحلم ويدخل الى اعماق النفس الانسانية . يقول بودلير .

La poésie touche à la musique par une prosodie.. mystérieuse et  
inconnue... Tout poète qui ne sait pas au juste combien chaque  
mot comporte de rimes est incapable d'exprimer une idée quelconque. " (١)

وبمضيق مشددا الى ما تثيره هذه الانغام الموقعة في الحروف والكلم من شعور بالمرارة

والخوف والاضطراب والسعادة والطمأنينة والارتياح .

"(Elle peut) exprimer toute sensation de suavité ou d'amertume,  
" de béatitude ou d'horreur, par l'accomplissement de tel substantif  
" avec tel adjectif, analogue ou contraire ...1)

ولما كان الشعر في من تألف هذه الانغام الصوتية . وهذا الابقاع ، اثاره جو نفسي

يتسع او يضيق بحسب القراء ومؤثراتهم، <sup>تدنا</sup> ~~بعضنا~~ بان هذه الاثارة هي ما يسمي ابحاء، فالمعنى ليس محددا

" شيئا " وانما تتسع دائرته في النفس فيعني ما قد لا يفرغه محتوى القصيدة . وذلك يرجع الى امكانية

المتنوع والكمية الاحشائية في القصيدة .

Mon enfant, ma soeur  
Songe à la douceur  
D'aller là-bas, vivre ensemble  
Aimer à loisir  
Aimer et mourir  
Au pays qui te ressemble.

فترجمة هذه الابيات تشجينا وتضعف من قيمتها كشمعة لان المعاني ملازمة الفاظها بحيث ان اللفظة قد استلكت حتى او فكرة او عاطفة هي واسطة وغاية في آن واحد، وذلك ان في نظم هذه الابيات ما يولد جوا من الحنين الى الرحيل، الى الانطلاق نحو شواطئ الارض المجهولة، وفيه شيء من افتزاز النفس امام الرحيل ومن انشغال السفينة وقد تصاعد دخانها يتمرق في الفضاء، ومن الحطف والالام . ولا اقول ان هذه المتراجيع المتصاعدة من الحروف والالفاظ والابيات تهوي في نفس القراء جوا واحدا، وانما قد تتقارب هذه الاجزاء . ويبدو ان النظم الاول لان القصيدة في طورها التكويني كانت نغما مضطربا - هو الذي ولد الالفاظ والموسيقى، فالافكار كما تحدد النغمات الاولى في " المسفوني " مصير القطعة الموسيقية كما حلها .

وكان بودلير يهي الى حد بعيد اهمية الابعاد الصوتية لانه الذي ادرك ان الابعاد يولد

الحلم ويدخل الى اعماق النفس الانسانية . يقول بودلير .

La poésie touche à la musique par une prosodie... mystérieuse et inconnue... Tout poète qui ne sait pas au juste combien chaque mot comporte de rimes est incapable d'exprimer une idée quelconque. "

ويضيف مشيرا الى ما تنبئه هذه الاتهام الموقفة في الحروف والكلم من شعور بالمرارة

والخوف والاضطراب وبالمساعدة والطمأنينة والارتياح .

"(Elle peut) exprimer toute sensation de suavité ou d'amertume, de béatitude ou d'horreur, par l'accomplissement de tel substantif avec tel adjectif, analogue ou contraire ...1)

ولما كان الشعر في من تألف هذه الانغام الصوتية . وهذا الإبداع ، انارة جو نفسي

يتمتع او يضيق بحسب القراء وموهلاتهم . قلنا بان هذه الانارة هي ما يسمى ابعاء فالعنى ليس محدد ودا

" شيئا " وانما تتمتع دائرته في النفس فيوعي ما قد لا يفرضه محتوى القصيدة . وذلك يرجع الى اكانيات

المتنوع والكمية الاحجابية في القصيدة .

ولقد حدد غوته بيت الشعر عند بودلير. قال :

" le vers de Beaudelaire qui accepte les principales améliorations ou réformes romantiques .... a cependant son architecture, ses formules, individuelles, ses secrets de métier, son tour de main.." ( Martino p: 104 )

والحق ان "بودلير" قد اتخذ التجديد الروماني في الاداء الشعري واصنافه

فناجدها ، واشكلا شخصية ، واسترارا دقيقا اضافها ، ونسي بها كما يحسن الخاضع بالضرورة التي  
وهي ترك شعور

تكاد لا تروا التي تخرج على عمله الفني ~~وكما~~ غريبا . ولا تفصل في اكثر من النقطتين المذكورتين

بل تعود ونشير الى مبداء الشعر كما فهمه " ادغار بو " لافتين النظر الى الصور الحية التي يتلصق بها القارئ

في شعر "بودلير" ، تلك الصور التي تدعو الى الدهول والحلم وتبرز كاشياء غير مألوقة

" Ma jeunesse ne fut qu'un ténébreux orage  
" Traversée çà et là par de brillants soleils..."

وقوله

" Quand tu vas, balayant l'air de ta jupe large,  
" Tu fais l'effet d'un beau vaisseau qui prend le large. "

اما الجديد في بودلير فلم يكن في المعاني النوروية الروحية وحدها ولا في الاوزان المحكمة

والاداء وحدها وانما في مزج العنصرين والتوحيد بينهما .

" رمزية بودلير " نظرية الحلاقات " Correspondances "

كان بودلير يؤمن ان "بو" بان الجمال في الخلق الفني ليس نتيجة هدف بل هو ثمرة تأمل

وشهد ومنطق واع وكان ~~بودلير~~ يقول " بضرورة العتمة والغموض " . . . و بان " المخيلة ترتبط بالانسانية " . و بودلير اول

من " جعل الشعر الفرنسي يلفح دورا فلسفيا " ميتافيزيكيا " . . . ويستند على التفاعل " الصوتي " في الكلم

واكتشف ان غايمة الشعر محصورة فيه ، فلا غرض لاهلا نفسه . ( ١ ) و بودلير قصيدة عنوانها " الحلاقات "

اعتبرها البعض اساسا للادب الرمزي ، وظاهرة اولى . ويجدر ان نورد هنا محللين ، كمينين رمزية هذا الشاعر

" La nature est un temple où de vivants piliers  
" Laissent parfois sortir de confuses paroles :  
" L'homme y passe à travers des forêts de symboles  
" Qui l'observent avec des regards familiers.

ولقد حدد فوته بيت الشعر عند بودلير. قال :

" le vers de Beaudelaire qui accepte les principales améliorations ou réformes romantiques .... a cependant son architectonique, ses formules, individuelles, ses secrets de métier, son tour de main.. " (Martino p:104)

والحق ان "بودلير" قد اتخذ المبدأ الرومانسي في الاداء الشعري وأضاف إليه

فجاددها وأشكلا شخصية، واستمرارا دقيقا ضائعا، وفي هذا كما ينبغي الطابع بالضرورة التي

تلك لا تسري التي تخلق على هذه الفني <sup>مما يترنضه</sup> ~~وهو~~ غريبا. ولا تفصل في أكثر من النقطتين المذكورتين

بل نعود ونشير الى هذا "الشعر كما هو" "أشار به" "لافتين الفشار ان الصور الحية التي يتلصصها القارئ

في شعر "بودلير" تلك الصور التي تدعو الى الدخول والحلم وتبرز كاشيا غير مألوفة

" Ma jeunesse ne fut qu'un ténébreux orage  
" Traversée çà et là par de brillants soleils....

وقوله

" Quand tu vas, balayant l'air de ta jupe large,  
" Tu fais l'effet d'un beau vaisseau qui prend le large. "

اما المبدأ في بودلير فلم يكن في العادي القويمة الروحانية وحدها ولا في الاوزان المحكمة

والاداء "وحدها" وإنما في منج المنصين والتوحيد بينهما.

" Correspondances " نظرية العلاقات

كان بودلير يؤمن ان "بو" بان الجمال في الخلق الفني ليس نتيجة مدسة بل هو ثمرة تامل

وتحس ومنطق وأغ وكان ~~يقول~~ "بضرورة العشة والشمس". "وبان" "المخيلة ترتبط باللاهية" وبودلير اول

من "جعل الشعر الفرنسي يلمح دورا مسليا" "مخالفين كذا" "ويستند على التفاعل" "الحيوي" في الحكم

واكتشف ان غاية الشعر محصورة فيه فلا غش ولا غش. (١) وبودلير تصيد متواتر "العلاقات"

اعتبرها البعض اسما للادب الرومي، وظاهرة أولى. ويصدر ان تورد ما محليين "لجنتين رمزية هذا الشاعر

" La nature est un temple où de vivants piliers

" Laissent parfois sortir de confuses paroles :

" L'homme y passe à travers des forêts de symboles

" qui l'observent avec des regards familiers.



" Comme de longs échos qui de loin se confondent  
" Dans une ténébreuse et profonde unité,  
" Vaste comme la nuit et comme la clarté,  
" Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

" Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants  
" Doux comme les hautbois, verts comme les prairies  
" Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,  
" Ayant l'expansion des choses infinies,  
" Comme l'Ambre, le Musc, le benjoin et l'encens  
" Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

ان هذه العلاقات ما بين الاصوات والالوان والعطور لم يتدعيا بودليير فقد وضع اسمها الاولى

**Novalis** وكذلك بعض شعراء الرومنتيكية الالمان من مثل **La valier** و **Swedenborg** و **Hoffmann** ، واليك ما يعرض هذا الاخير فيما يتعلق بنظرية "العلاقات" . . . انني اجد مشابهة "واتصالا وثيقا" بين الالوان والاصوات والعطور . ويخيل لي ان كل هذه الاشياء انبثقت من شعاع واحد . . . "وينبغي ان تتحد في نشيد عجيب منسجم الانغام" (١) ولقد راي "بلزاك" هذا ان الصوت واللون والحرارة والشكل كلها من ينبوع واحد و يضيف: "ان كل ما في الارض مرتبط باسبابه السماوية بحيث ان المظاهر الارضية لها علاقة بما في السماء وتحمل بعض معانيه" (٢) وهكذا فالانسان اذن في "غابات من الرموز" وجواهر الاشياء متحدة فيما بينها وهي صورة لما في العلاء الاعلى . وكان بودليير اول من طبق هذه النظرية في الشعر وتقوم رمزية بودليير على النقاط التالية :

١- على ان "الصوت" قد يترك في النفس اثرا شبيها بالانثر الذي يتركه فيها "اللون" وكذلك العطور . فان من هذه المظاهر ما يتشابه في مفعوله حتى يوقظ في الذات حالة لا اقول مطابقة لان الحالات النفسية لا تتطابق - وانا هي متشابهة . فمن الطبيعي ، والحالة هذه ان تعبر الانغام والالوان

<sup>(١)</sup> Le dyn. de l'Image dans la poésie Fr. p. 120 -Eigeldinger

<sup>(٢)</sup> Pensées - Balzac - p. 6 et 7 راجع الفصل الثامن من هذا الكتاب.

" Comme de longs échos qui de loin se confondent  
 " Dans une ténébreuse et profonde unité,  
 " Vaste comme la nuit et comme la clarté,  
 " Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

" Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants  
 " Doux comme les hautbois, verts comme les prairies  
 " Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,  
 " Ayant l'expansion des choses infinies,  
 " Comme l'Ambre, le Musc, le benjoin et l'encens  
 " qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

ان هذه العلاقات ما بين الاصوات واللوان والعطور لم يتدعها بودليير فقد وضع اسمها الاولى

و كذلك بعض شعراء الرومنتيكية الالمان من مثل  
 Novalis La valer Swedenborg و واليك ما يفسر هذا الاخير فيما يتعلق بنظريته "العلاقات" ... انني اجد مشابهة  
 Hoffmann, "واتحالا وثيقا" بين اللوان والاصوات والعطور. ويخيل لي ان كل هذه الانيا انبثقت من شعاع واحد  
 "وينبغي ان نتحدث في تشبيد عجيب منسجم الانعام" (١) ولقد رأى "بلاك" ايضا ان الصوت واللون والعطر  
 والشكل كلهم من ينبوع واحد ويضيف: "ان كل ما في الارض مرتبط بابوابه السماوية بحيث ان المظاهر  
 الارضية لمعلقة بما في السماء وتحمل بعض معانيه". (٢) وهكذا فالانسان اذن في "غابات من الرموز"  
 وجواهر الاشياء متحدة فيما بينها وهي صورة لعافي العلا الاعلى. وكان بودليير ايل من عابق هذه النظرية  
 في الشعر وتقوم رمزية بودليير على النقاط التالية :

١- على ان "الصوت" قد يترك في النفس انبرا شبيها بالاشر الذي يترك فيها "اللون"  
 وكذلك العطور. فان من هذه المظاهر ما تشابه في مفعوله حتى يوظف في الذات حالة لا اقل مطابقة لان  
 الحالات النفسية لا تتطابق... وانما هي متشابهة. فمن الطبيعي، والحالة هذه ان تعبّر الانعام واللوان

Le dyn. de l'Image dans la poésie Fr. p. 120 - Eigeldinger

Pensées - Balzac - p. 6 et 7

راجع الفصل الثالث من هذا الكتاب

والعطور عن الفكر . والفكر علاقة أكيدة بها لان الله عندما خلق الكون ابتدعه كوحدة كاملة لا تتجزأ .

"فالحواس اذن تتحول بعضها الى بعض من حيث المفعول الذي تنقله الى النفس" (١)

والاختلاف البين بين مظاهر المادة انما هو اختلاف عرضي اما الجوهر فواحدة . فيستطيع الشاعر ان يرقى من المادة الملموسة الى الجوهر من النسبي الواقعي الى المطلق المجرد ، لانه اتحد بجوهر المادة المحدقة به . فبودليير والرمزيون يعتبرون جميعا ان العالم الملموس صورة مشوهة لعالم اكمل .

٢- ان الفن الاكمل هو توليد سحر ابجائي يشتمل على روح الخلاق ، ولاقتها بالمادة

فيكشف العالم الخارجي امام الفنان ويتعرف الفنان حقيقة نفسه - **L'art du poète est devenu une sorcellerie évocatoire.**

٣- ان التذكارات ( souvenirs ) يوظف في نفس بودليير افكارا وشعورا مجردة عن

المادة ، متضمنة معنى رمزيا ، كقوله في قصيدة عنوانها "شعر "

" O boucles ! O parfums chargés de nonchaloir !  
" Extase ! Pour peupler ce soir l'alcôve obscure  
" Des souvenirs dormant dans cette chevelure  
" Je la veux agiter dans l'air comme un mouchoir .

" Longtemps ! toujours ma main dans ta crinière lourde

" Sémèra le rubis, la perle et le saphir

" Afin qu'à mon désir tu ne sois jamais sourde

" N'est-tu pas l'oasis où je rêve, et la gourde

" Où je hume à longs traits le vin du souvenir

( La chevelure )

كلنا بشي  
كلنا بشي تتفتح امامه دنيا بعيدة الارجاء قد تقلصت عن المادة بجرحها من "خمر الذكر"

و "الذكر" بتحديده هارب متحرك ، والرمزية ايضا بتحديد لها متحركة لا تمت الا الى الاشياء المتباعدة المارة

المرغوبة فبين الذكر والرمزية شبه في الطبيعة والجوهر . و "الذكر" موضوع يتمش في <sup>تحدد</sup> ~~موضوع~~ الرمز هو ذاته .

والمطور عن الفكر والفكر علاقة أكيدة بما لان الله عندما خلق الكون ابتدعه كوحدة كاملة لا تتجزأ.

"فالحواس اذن تتحول بعضها الى بعض من حيث الحمول الذي تنقله الى النفس" ١

والاختلاف البين بين مظاهر المادة انها هو اختلاف عرضي اما "الجواهر" فواحدة. فيستطيع الشاعر ان يرقى من المادة الملموسة الى الجوهر من النسبي الواقعي الى المطلق المجردة. لانه اتحد بجوهر المادة المحذقة به. فبودليس والرمزيون يحتسبون جميعا ان العالم الملموس صورة مشوهة لعالم اكل.

٢- ان الفن الاكل هو توليد سحر ايحائي يشغل على روح الخلاق. ولاقته بالمادة

L'art du poète est devenu une sorcellerie évocatoire.

٣- فن التذكار (souvenirs) يوقظ في نفس بودليس افكارا وشعورا مجردة عن ال

المادة متضمنة معنى رمزيا كقوله في نصيدة عنوانها "شعر"

" O boucles ! O parfums chargés de nonchaloir !  
" Extase ! Pour peupler ce soir l'alcôve obscure  
" Des souvenirs dormant dans cette chevelure  
" Je la veux agiter dans l'air comme un mouchoir .

" Longtemps ! toujours ma main dans ta ornière lourde  
" Sèmera le rubis, la perle et le saphir  
" Afin qu'à mon désir tu ne sois jamais sourde  
" N'est-tu pas l'oasis où je rêve, et la gourde  
" où je hume à longs traits le vin du souvenir

( La chevelure )

كانا بشيئة ~~كانا بشيئة~~ تنفتح امام دلبا بعيد لا رجا. قد تقلصت عن المادة مجموعها من "خير الذكر"

و"الذكر" بتحديد هارب متحرك والرمزية ايضا بتحديد هارب متحركة لا تمت الا الى الاشياء المتباعدة البارة  
العرفية فبين الذكر والرمزية شبهة في الطبيعة والجوهر. و"الذكر" موضوع يتمشى مع <sup>تمديد</sup> الرمز ونواتيه.

٤ كثيرا ما ترد المعاني عند بودلير غير مباشرة لانها مجردة عن مادتها . اوانه لا يحنى الا بالمعاني البعيدة فلا ينوء بالاشياء دفعة واحدة وانما يهوى ايماء .

" Chaque fleur s'évapore comme un encensoir  
" Le violon fremit comme un coeur qu'on afflige  
" Valse mélancolique et langoureux vestige  
" Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir.

الذي

( Harmonie du son

ويستدل من هذه التشبيهات انها مبهمة تكلمها هالة من الضباب وعدم الموضوع حولها الى رموز .

على ان الذي يجعل شعر بودلير اسهل للدراك من شعراء الرمنزة الذين تلوه هو ان بودلير لا يحمل النواحي التفسيرية اهمالا كاملا . لا ريب في انه يحمل معظمها ولكنه يستبقي الضروري الملازم من حروف التشبيه و ليتنبه الى تردده " لفظه " Comme " فيما اورده .

٥- في شعر بودلير ( وفي شعره المنثور ايضا ) انطلاق نحو الانبابة وضرب من التصوف لا يكون هذا الانطلاق في الشعر الا بواسطة الابداء . ففي صور بودلير واستعاراته الشعرية ابداء بعيد المرمى يذكرنا بفن " ده فنشي " و " انجلو " و " روبرندتو " و " دى لاكروا " كما ان عنايته بالتركيب ساهمت بوضع شيء خفي مبهم <sup>معمد</sup> ~~بجود~~ قيم الاستعارات والصور فتجده نحو الرمز او انها تتحرى شيئا فشيئا من مادتها . لتتجرد وتصبح رمزا .

وقصاراه ان بودلير وضع الكثير من اسس الرمنزة واهدافها وكثر هي الفصائد التي نستطيع في شعره ان نعتبرها من هذا الباب ، وانه قبس الذين اتوا بعده فجاء تأنيده في مرحلتين : الاولى فيما استناده بجماعة " الفن للفن " من نظرياته في فلسفة النظم والابداء الشعرى كما اخذها عن بو مع اضافاته الخاصة والثانية فيما اقتبسها جماعة الرمنزة من ان الوجود في مظاهره المادية مجموعة رموز متباينة المظهر متشابهة الجوهر وهي جميعا صورة لعالم امثل ، وتشوق نحو الانبابة وانطواء على الذات ومن الوعي في امكانيات التأليف والتركيب وفيما تحدثه من اتساع في الصور والاستعارات . ولذا آيينا الا نكتفي بجعل " بودلير توطئة اساسية وتمهيدا مباشرا للحركة الرمنزية (١) بل نعتبر انه احد اركانها ايضا فلقد كان على اورد ما رسل ريمون " كيما وبنا حاذقا ونفسا

قديسة (٢) وكذلك كانت حاله في التأليف حتى اصبحت العناية في التأليف من باب الفضيلة الاخلاقية

(١) يرى العلامة Brunetière انه سبب من اسباب وجود هذا الادب ونعتبر انه منه على ان الادب الرمنزي لم ينتسب اليه الا فيما بعد .



كثيرا ما ترد المعاني عند بودلير غير مباشرة لانها متجردة عن مادتها . اوانه لا يعنى الا بالمعاني  
البعيدة فلا يثوب بالاشياء دفعة واحدة وانما يوس " ايها " .

" Chaque fleur s'évapore comme un encensoir  
" Le violon fremit comme un coeur qu'on afflige  
" Valse mélancolique et langoureux vestige  
" Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir.

( Harmonie du soi

ويستدل من هذه التشبيهات انها مبهمة تكلفا هائلة من الضباب وهدم الموضوع <sup>الذي</sup> تحولها الى رموز .

على ان الذى يحصل شعر بودلير اسهل للدراك من شعراء الرمزية الذين تلوه هو ان بودلير

لا يعمل الفواحي التفسيرية اعمالا كاملا . لا يهيب في انه يعمل مظهرها ولكنه يستبقي الضروري اللازم

من حروف التشبيه . وليتبه الى ترادفه " لفظة " Comme " فيما اردناه .

٥- في شعر بودلير ( وفي شعره المنثور ايضا ) انطلاق نحو اللاتباية وضرب من التعريف ولا يكون

هذا الانطلاق في الشعر الا بواسطة الابهاء . ففي شعر بودلير واستعاراته الشعرية ايهاء بيد

المرس يدكرنا بفن " ده فتني " و " اتجلو " و " روبرندتو " و " لادى لاكروا " كما ان معانيه بالتركيب ما همت بوضع شيء " خفي

مبهم <sup>يخفى</sup> فم الاستعارات والصور فتتجه نحو الرمز وانما تعمى شيئا فشيئا من مادتها " لتتجرد وتصبح رمزا +

وقصاراه ان بودلير وضع الكثير من اسس الرمزية واهدافها وكثير هي القصائد التي تمتطع في شعره

ان تعتبرها من هذا الباب . ومنه فليس الذين اتوا بعده فباء تأسيرو في مرحلتين : الاولى فيما استقاء جملة

" الفن للفن " من نظريته في فلسفة النظم والابداء القصوى كما اخذهما عن بو مع اضافاته الخاصة والثانية

فيما اقتبس جملة الرمزية من ان الوجود في ظاهره المادية مجموعة رموز متباينة العظم متشابهة الجوهره وهي جميعها

صورة لحالم امثل وتشوق نحو اللاتباية وانطواء على الذات ومن انوي في امكانيات التأليف والتركيب وفيما تحدثه من

اتصاع في الصور والاستعارات . ولذا آلفنا الا نكتفي بجعل " بودلير توطئة اما سيرة وتمهيدا مباشرا للحركة

الرمزية (١) بل تعتبر انه احد اركانها ايضا فلقد كان على اورد ما رسل ريمون " كيانا حادقا ونفسا

قدسية (٢) وكذلك كانت حاله في التأليفه حتى اصبحت العناية في التأليف من باب الفضيله الاخلاقية

(١) يرى العلامة Brunnetière انه سبب من اسباب وجود هذا الادب وتعتبر انه منه على ان الادب الرمزي لم

ينتمى اليه الا فيما بعد .

والمتفق عليه نهائياً ان اشعاعين مختلفين انبثقا من بودلير فاستنارت بهما ثقتان من الادباء : فكتة اعتبرت ان الشعر فن (١) واخرى انه الخوض على الروى في النفس واللاذنية . (٢) ومهما رأينا في هذا الاتفاق من تكلف فهو يعطين وجهة صحيحة ثابتة .

"فرلين" ( Verlaine ) ( ١٨٤٤ - ١٨٩٦ ) .

يُنسب بواكير شعره الى البرناس . وان في المجموعة الاولى **Poèmes Saturniens**

التي اصدرها وهو في الثانية والعشرين (١٨٦٦) لدليلاً قاطعاً على ذلك . ويبدو ان تسمية كتابه هذه

ترجع الى بودلير ، وكان بودلير يسمي "ازاهر الشر" **Un livre Saturnien, orgiaque et mélancolique** .

على ان فرلين اتبع النهج الذي اختطه جماعه البرناس لانفسهم من عنابة بالانخراج وتصوير العالم الخارجى في لوحات شعرية . وكثيراً ما اطلقوا عليه اسم "بودلير البرناسى" وفي هذه المجموعة الاولى قصائد تنبئ بما سيكون من امر "فرلين" في عدم ملازمته الطريقة البرناسية ملازمة تامة .

وفي عام (١٨٦٩) وضع مجموعة اخرى تحت عنوان **Fêtes Galantes** حاول فيها

ان يحدو حدو "الرسام" وتو " بما تشتمل عليه لوحاته من اجاء وضباب ، وابتهاج وكابة من حنان ، وعطف ، ولذة ، وحزن وموسيقى ، ومن حب شعري يفكر ويحلم " ويصدق به هالقم الحزن العميق " وكانت المجموعة هذه آخر عهد "فرلين" بالشعر البرناسى . (٣)

ولربما عاد انصرافه هذا الى تأثير "رمبو" ذلك "الزوج الجهنمي" عليه . فكان ان وجه "رمبو" نظاره الى "النهر" الداخلى الابدى الاندفاع ، الكامن في النفس الانسانية . <sup>وانشق</sup> ~~ويستقر~~ على عمود الشعر القديم وانفتح امامه عالم مثالي وهمي في <sup>روى</sup> ~~ويستقر~~ جديدة . وفي غضون هذه الحقبة (١٨٧١ - ١٨٧٣) وضع الشاعر "مذهبه" المعروف والذي سيتخذ الرمز يون عام ١٨٨٤ اساساً لا تجاههم الادبي الجديد في

(٤) **Jadis et Naguère** تجترى منه ما يلي :

(١) نشير الى تأثيره في البرناس ، وملازمه فيما بعد .  
(٢) المقصود ريمبو وملازمه

(٣) **parnasse et Symbolisme-Martino** ص : ١١٢

(٤) **Choix de Poésies - Verlaine** ص : ١٩١

والمعنى عليه نلاحظ ان اسماعين مختلفين ابتداء من بودليير فامتازت بهما فكتان من الادباء : فئة اعتبرت ان الشعر فن (١) واخرى انه الخوص على الروى في النفس واللاهابة . (٢) وهما رأينا في هذا الاتفاق من تكلف فهو يهطن وجهة صحيحة ثابتة .

"فرلين" ( Verlaine ) ( ١٨٤٤ - ١٨٩٦ ) .

يقتسب بواكير شعره الى البرناس . وان في المجموعة الاولى *poètes saturniens* التي اصدرها وهو في الثانية والعشرين (١٨٦٦) لدليلا قاطعا على ذلك . ويبدو ان تسمية كتابه هذه ترجع الى بودليير وكان بودليير يسمي "ازاهر الشر" *Un livre Saturnien, orgiaque et mélancolique* . على ان فرلين اتبع الفج الذي اختطه جماعة البرناس لانفسهم من عقيدة بالاخراج وتصوير العالم الخارجي في لوحات شعرية . وكثيرا ما اطلقوا عليه اسم "بودليير البرناسي" وفي هذه المجموعة الاولى تصادف تنبيها مما سيكون من امر "فرلين" في عدم ملازمته الطريقة البرناسية ملازمة تامة .

وفي عام (١٨٦٩) وضع مجموعة اخرى تحت عنوان *Fêtes Galantes* حاول فيها ان يحدو حدو "الرمال" "وتو" بما تشتمل عليه لوحاته من ابحا وضباب وابتناج وكابة من حنان، وطفء ولذة وحزن وموسيقى ، ومن حسب شعري يفكر وحلم " وتحقق به هالقم الحزن العميق " وكانت المجموعة هذه آخر عهد "فرلين" بالشعر البرناسي . (٣)

ولربما عاد انصرافه هذا الى تأثير "ربو" ذلك "الزوج الجهلي" عليه . فكان ان وجه "ربو" انظاره الى "النفس" الداخلي الابدى الاتدفاق ، الكامن في النفس الانسانية . وانفق <sup>انشق</sup> على عمود الشعر القديم وانفتح امامه عالم مثالي وهي في <sup>رؤى</sup> جدبدة . وفي غضون هذه الحقبة (١٨٧١ - ١٨٧٣) وضع الشاعر "مذهبه" المعروف والذي سيتخذ الرمز بين عام ١٨٨٤ اسما لا تجاههم الادبي الجديد في

(١) *Jadis et Naguère* (٢) تجتري منه ما يلي :

(١) تشير الى تأثيره في البرناس ، وملازمه فيما بعد .  
(٢) المقصود ربو وملازمه

(٣) *parnasse et Symbolisme* - Martine ص : ١١٢

(٣) *Choix de Poésies - Verlaine* ص : ١٩١

" De la musique avant toute chose  
 " Et <sup>par</sup> cela préfère l'Impair  
 " Plus vogue et plus soluble dans l'Air  
 " Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.

فهو بحسب ما يثبت النص بدعو الشعراء الى العناية بالتسبك الموسيقي ، لان الموسيقى تفتح امام القارئ آفاق بعيدة وتساعد على توليد الجوال الشعري في نفسه فالموسيقى تشدذ الالفاظ وتصلقها فتتقاد سهلة تودي ما لا تودي به الفاظ لا تتألف في انسجام موقع بمعناها المحدود . ويحتسب "فرلين" ان الاوتاد الوترية في البيت الشعري تزيد في قيمة البيت الموسيقي، لان البيت ذا الاوتاد الشفعية ينتهي فيه المعنى ويستنفذ ويستقر وهو من باب التعبير العقلي . اما الوترى الاوتاد فمستخف الابقاع ناعم الملمس هوائي الاعطاف وفيه لون من الابهام والضباب وفيه انطلاق من المعنى المحدود الثقيل الى المعنى اللامحدود المستخف ومن مولد هذا الباب .

Les sanglots longs  
 Des violons  
 De l'automne  
 Blessent mon coeur  
 D'une longueur  
 Monotone.  
 .... Et je m'en vais  
 Au vent mauvais  
 Qui m'emporte  
 De çà, delà  
 Pareil à la

Feuille morte . 1)

فهي كما ترى هوائية النغم لما في الصوت "Longs" الذي تحدته المقاطع في "Violons" و "longs" و "Mon Mon" ولما في الصوت "eur" في "Coeur" و "Longueur" من الامتداد ولما في نهاية لفظي "Automne" و "monotone" من الالم الذي يتراوح مع فكرة الخريف وفي الخريف اشراق على الموت والفناء شيئاً بعد شيء . وفي الابيات اختلاط من الابيات الشفعية الاوتاد وهي الابيات ١ و ٢ و ٣ و ٤ اما البيتان الثالث والسادس فوتربان وكانا اعتمد ذلك في نهاية ما يتخذ النفس للقراءة ليتم الابقاع الوترية رنة

" De la musique avant toute chose  
 " Et ~~car~~ cela préfère l'Impair  
 " plus vogue et plus soluble dans l'Air  
 " Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.

فهو بحسب ما يفتنه النص يدعو الشعراء الى العناية بالتحريك الموسيقي . لان الموسيقى تفتح امام القارئ  
 آفاق بعيدة وتساعد على توليد الجوال الشعري في نفسه فالموسيقى تشحن الالفاظ وتملأها بتنفس  
 سلسة تؤدي ما لا تؤديه الفاظ لا تتألف في انسجام موقع بمعناها المحدود . ويعتبر "فولين" ان الاوتاد  
 الوترية في البيت الشعري تزيد في قيمة البيت الموسيقية لان البيت ذا الاوتاد الشفعية يقتضي فيه  
 المعنى ويستنفذ ويستقر وهو من باب التعبير العقلي اما الوترى الاوتاد فمستخف الابعاع فام الملمس هو اني  
 الاعطائه وفيه لون من الابعام والخيال وفيه انطلاق من المعنى المحدود الثقيل الى المعنى اللامحدود المستخف .  
 ومن قوله في هذا البيت :

Les sanglots longs  
 Des violons  
 De l'automne  
 Blèssent mon coeur  
 D'une longueur  
 Monotone.  
 \*\*\*\* Et je m'en vais  
 Au vent mauvais  
 Qui m'emporte  
 De çà, delà  
 Pareil à la

Feuille morte . 1)

فهو كما ترى هو انية النغم لما في الموت "Longs" الذي تحده المقاطع في "Violons" و "Longs"  
 و "Mon" ولما في الموت "eur" في "Coe ur" و "longueur" الامتداد ولما في نهاية  
 لفظي "Autonne" و "monotone" من الالم الذي يتراوح مع فكرة الخريف وفي الخريف  
 اشراق على الموت والقنا شيئا بعد شيئا . وفي الابيات اختلاط من الابيات الشفعية الاوتاد وهي الابيات او ٢ و ٤  
 و اما البيتان الثالث والسادس فوتران وكانا اعتمد ذلك في نهاية ما يتخذ النفس للقراءة ليتم الابعاع الوترية



اللام المقصود . فضلا عن موافقة ما بين هذه الاصوات وما يجول في المقاطع من المعاني البصرية .

والانغام المحدثنة من جراء تفاعل الاصوات التي توالدها اصوات الحروف وفرة في شعر فرلين وكثيرا ما

الاد الموسيقيين منه فخلعوه على اوتارهم كما هي الحال في قصيدته " Il pleure dans mon coeur "

" Il pleure dans mon coeur  
" Comme il pleut sur la ville  
" Quelle est cette longueur  
" Qui pénètre dans mon coeur

" Il pleure sans raison  
" Dans ce coeur qui s'écogure  
" Quoi ! nulle trahison  
" Ce deuil est sans raison.

وكان "فرلين" يحلم ان يجعل من الشعر لاد موسيقى تصل الاستعارات بلقبا ابقاعية، فتحدث اللفاظ

النادرة بتفاعلها الصوتي المتبادل ما يرجعنا الى ينبوع الحسن الصافي ( العاري "، ويعززون هذا الاتجاه

الى الشاعرة " M.D. Valmore (١) اما المذهب الشعري الذي نظمه فرلين فمركز على النقصان

الاساسية التابعة نوردتها متجزة من مقاطعها :

- 1.- Rien de plus chère que la chanson grise  
Où l'indéci au Précis se joint .
- 2.- C'est des beaux yeux derrière des voiles
- 3.- Car nous voulons la Nuance encor  
Pas la couleur rien que la nuance
- 4.- Prend l'Eloquence et tords-lui son cou
- 5.- De la musique encore et toujours !  
que ton vers soit la chose envolée  
Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée  
Vers d'autres vœux à d'autres amours.(2)

الآلم المقصود . فنسلا من موافقة ما بين هذه الاصوات وما يجول في المقاطع من المعاني البعيدة .

والانغم المحدث من جراء تفاعل الاصوات التي تولد لها اصوات الحروف وفرة في شعر فرلين وكثيرا ما

الآدم الموسيقيين منه فخلعوه على اوتارهم كما هي الحال في قصيدته " Il pleure dans mon coeur "

" Il pleure dans mon coeur  
" Comme il pleut sur la ville  
" Quelle est cette longueur  
" qui pénètre dans mon coeur

" Il pleure sans raison  
" Dans ce coeur qui s'écoeur  
" Quoi ! nulle trahison  
" Ce deuil est sans raison.

وكان "فرلين" يحلم ان يجعل من الشعر لآدموسيقى تحمل الاستعارات بلقائبا ايقاعية فتحدث الانساق

النادرة بتفاعلها الصوتي المتبادل ما يرجعنا الى يتسوع الحسن الصافي ( الحار ) و يحزون هذا الاتجاه

الى الشاعرة " M.D. Valmore (١) اما المذهب الشعري الذي نظمه فرلين فمركز على النفاذ

الاساسية التابعة نودها متجزة من مقاطعها :

- 1.- Rien de plus chère que la chanson grise  
Où l'indéci au Précis se joint
- 2.- C'est des beaux yeux derrière des voiles
- 3.- Car nous voulons la Nuance encor  
Pas la couleur rien que la nuance
- 4.- Prend l'Eloquence et tords-lui son cou
- 5.- De la musique encore et toujours !  
que ton vers soit la chose envolée  
Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée  
Vers d'autres vieux & d'autres amours. (2)

فالنشيد المسكر بطل ما بين الوضوح والابهام وبطل كالعيون الساحرة من خلال نقاب شفيف.  
ان ما نبتغيه في الشعر ليست الالوان فحسب وانما الاظلال، ونبغي ان يكون الشعر خلوا من الصفة  
الخطابية. ثم يهز فرلين بالموسيقى من جديد: فليكن "البيت" منهزما هاربا كالروح المنطلقة نحو سموات اخر  
وحب ابدى جدد.

فيتبين ان "فرلين" يحاول ان يعرى الصورة من مادتها وخلصها من قيودها الحسية ليخلع عليها  
لونا من الضباب المبهم. فهو لا يصف ولا يحدث وانما يعتمد الابهام، وهو لا يرسم ولا يصور وانما يضع هالة من  
الغرابية العجيبة. و"بتارج كل ذلك في قوة غنائية تعبر عما لا يعبر عنه، عن الخفايا المنهزمة الهاربة في  
اعماق النفس. <sup>١</sup> وتحتشد في صوره اشعاعات عاطفيه. وتولد الصور بواسطة النغم. لقد خلق فرلين  
" المدرسة الرمزية " عرضا ومن حيث لا يدري غير انه لم يحقق الجمال الرمزي كما بيناه في اهداف هذا الاتجاه  
الادبي بل وطد بعض اسسه بقوله ان الشعر <sup>٢</sup> لابهام، وان الاوتاد الوثيرة توسع اثر البيت الشعري وتعمده  
في نفسية القارئ، وان الالفاظ عاجزة عن رسم الاشياء وصنعها ولكنها عوتيه ايقاعية بطبيعتها وتحديدها  
وهي لا تعبر الا عن الناحية الواضحة <sup>المتفحة</sup> من الفكر والشعور، فاحر بنا ان نستخدم القوة الابدائية  
التي فيها لانها اقوى من فضيلتها التعبيرية المعنوية. ويتم هذا الابهام بايقاظ شعور هو اشبه بالشعور الذي  
توقظه الموسيقى، وذلك بواسطة تألف لفظي موقع ليس من شأنه التصوير والدقة كما في الادب البرناسي بل  
هو مبهم، وهلى الشعر الا يرسم الالوان بل ان يظفر باظلالها. وكذا فالشعر ليس تصوير الحقيقة والواقع  
ونقلها وانما هو حالة نفسية تبدأ وتستيقظ حيث ينتهي تقليد الواقع ونقله. <sup>٣</sup>

ثم ان "فرلين" لم يعن بالفكر والرموز وكان جل همه التعبير عن شعوره واعدا نفسه الحساسة الشفافة  
راجعا في ذلك الى منبع العواطف الصافية العارية. وبحكى ان "هورى" في استعلامه عن التطور الادبي <sup>٤</sup>  
سأله عن موقفه حيال الرمزية فاجاب: " عندما اتألم، عندما افرح وابكي اعلم حق العلم ان ذلك ليس رمزا. <sup>٥</sup> وليعى  
في شعره ما يستهدف نوادر الكلم، وموائل الفكر او ما يمت الى نظرية "العلاقات" البودليرية ولذا لم يكن فرلين رمز بل

~~Préface de l'ouvrage de Strentz~~

<sup>١</sup> P.37 - Verlaine - Strentz

P.244 et suite - L'Evolution de la poésie Lyr. Bouneitière <sup>(٢)</sup>

Huret - Enquête sur l'Evolution littéraire <sup>(٣)</sup>

P.157 et 162 du dyn. de l'image - Eigeldinger. <sup>(٤)</sup>



بل ظل على هامش هذا الاتجاه الادبي. ويعتبر "فونتين" بصواب ان رمزته اختلفت عن معاصريه فلقد مهد لهذه الحركة الادبية اذ عمد الى الطريقة الاساسية الا وهي وضع حالة "من الغرابة حول الحقيقة" (١) وشعر فرلين باعتبر تمهيدا ليس غير بخاصتي الابهام والابحاح اللتين تصبغانه بشير "بول لگودل" الى تنبيه الشاعر "للعجيب المحدث به، والحلم، والتفاهم مخير المثلثات" و يذكر "Eigeldinger" ان طريقته الصورية - والصورة ثانوية في شعره - هي من باب ال "Allegory" المتحركة ، خلافا لما اتى عليه شعر القرون الوسطى . ثم ان هذه ال "Allegory" ترشح وتخف وتندق حتى تتخذ معنى الرمز كقوله :

"لقد رويت النعاسة قلبي العاجز بسهما" و "انت الورد العظمى، وردة ارباح الحب الطاهرة"

ووردت لفظتا "وردة" و "حب" بحرف رئيسية اشارة الى تشخيصهما لان شعرا القرون الوسطى - في فرنسا خصوصا هذه الحقائق المعنوية على انهم لم يميزوا بينها وبين ما تمثله بحكم ما يريد فرلين وبتوخاه وان ما اقتبسه الجيل الناشئ عن فرلين لم يكن بهن من مجموعة Sagesse او Romances sans paroles

بل هي هذه الكليشة التي غدت نسج وحدها في الادب الفرنسي، وهذه المخيلة القلقة المريضة ، وذلك الانقياد لقوى خفية تهدم فيه معنى السعادة . كان فرلين يحلم ، وبعيل الى زوايا الارض، زوايا لا تعرف الوضوح والضياء بل يغمرها ضباب وحلم فيمتزج الحلم بالواقع وتتحول نسبة الاشياء فيما بينها . وكان في هذا الضباب ما الكه نفوس النشئ وكه مسحت ببلسه جراحها المؤلمة . ولما تعمس عليهم ان يحذوا خوه فيما يتعلق بالجواهر الشعرية عكفوا على الطريقة التي اتبعها في النظم ، وفرلين حرر البديع من قيوده الكلاسيكية فانتموا اليه وفاؤوا . غير انه لم ينقطع تعلم الانقطاع عن الطرق المألوفة ، بل <sup>عدل</sup> تحول بعض التعديل ، ومن المقرر ان الجراءة التي تحدي بها التقليد البديهي لم تظهر الا في مذهبه الشعري المذكور اعلاه ، اما سائر شعره فاستمر تنمى <sup>للمعنى</sup> <sup>الشمسي</sup> <sup>الشمسي</sup> القديم - عدا بعض التجديد في <sup>عدد</sup> الاوتاد وخصائص النظم داخل البيت الشعري وفي القافية . ولذا <sup>انتهوا</sup> <sup>انتهوا</sup> الى "رمبو" في كتابه "الاشعلات" الذي شاع عام ١٨٨٤ .

"رمبو" Rimbaud ( ١٨٥٤ - ١٨٩١ )

رصدته شيطان شعره بين الخامسة عشرة والعشرين ، ثم فر منه ، فسكت رمبو الى الابد ، ولقد روى



بل ظل على هامش هذا الاتجاه الأدبي. ويعتبر "فوتشين" بصواب أن رمزته اختلفت عن معاصريه فلقد مهد لهذه الحركة الأدبية إذ عمد إلى الطريقة الأنشائية ألا وهي وضع حالة "من الخرابة حول الحقيقة" (١) وشعر فرلين باعتباره تمهيدا ليس غير بغاصتي الأبطال والابحار اللتين بمصنائه بشير "بول لگودل" إلى تنبيه الشاعر "للحبيب المحدث به والحلم والتفاهم مغير المثلجات" و يذكر "Eigeldinger" أن طريقته الصورة - والصورة ثانوية في شعره - هي من باب الـ "Allegory" المتحركة خلافا لما أتى عليه شعر القرون الوسطى. ثم إن هذه الـ "Allegory" تروشح وتخف وتدق حتى تتخذ معنى الرمز كقوله :  
 "لقد <sup>ص</sup> القمامة قلبي الحاجز بسهم" و "أنت البردة العظمى ورودة أرياح الحب الطاهرة"  
 ووردت لفظا "وردة" و "حب" بحروف رئيسية إشارة إلى تشخيصهما لأن شعراء القرون الوسطى في فرنسا x  
 شخصوا هذه الحقائق المعنوية على أنهم لم يميزوا بينهما وبين ما تغلفه بعكس ما يريده فرلين ويتوخاه وأن ما اقتبسه الجيل الناشئ من فرلين لم يكن يهين من مجموعة Sagesse أو Romances sans paroles بل هي هذه الكآبة التي غدت نسج وحدها في الأدب الفرنسي وهذه المخيلة القلقة المريضة وذلك الانقياد لقوى خفية تهدم فيه معنى السعادة. كان فرلين يحلم، ويحيل إلى زوايا الأرض، زوايا لا تعرف البضوح والنسب بل يغمرها ضباب وحلم فيعزج الحلم بالواقع وتحول نسبة الأشياء فيما بينها. وكان في هذا الضباب ما الفته نفوس النشئ وكما مسحت ببلسمه جراحها المؤلمة. ولما تعمس عليهم أن يحذوا حذوه فيما يتعلق بالجوهر الشعري عكفوا على الطريقة التي اتبعها في النظم، وفرلين حرر البديع من قيوده الكلاسيكية فانتصروا إليه وفاقوا. غير أنه لم ينقطع تمام الانقطاع عن الطرق المألوفة بل <sup>عدل</sup> تحول بعض التحديل. ومن المقرر أن الجرامة التي تحدى بها التقليد الهدمسي لم تظهر إلا في مذهبه الشعري المذكور أعلاه أما مائس شعره فاستمر تنمنا للمخطط القديم - هذا بعض التجديد في <sup>ن</sup> الأوتاد وحضائس الغم داخل البيت الشعري وفي القافية. ولذا انتسبوا إلى "رهبو" في كتابه "الاشعارات" الذي شاع ما ١٨٨٤.

"رهبو" Rimbaud ( ١٨٥٤ - ١٨٩١ )

رصدته شيطان شعره بين الخامسة عشرة والعشرين، ثم فسر مثله فمكت رهبو إلى الأبد، ولقد روى

الأديب أندره جيد (١) أنه عثر على بعض رسائل خلفها الشاعر قبل موته في الجبشيه على أن هذه الرسائل لم تنشر ولم يلاحظها بريق

واو "رمبو" إلى الشعر يستخدمه وسيلة للخروج من ضيق الإنسان على به يتحدى حدوده

الطبيعية فيبلغ الفكر التي في نفسه من الإنسان. " وجعل له من الريح نعلين ووجد جوهره بجوهر الحقائق

المخلوقة " (٢) فتأمل ما انتجه الفكر البشري وانقسم عليه هاش منفصلا مستقلا. ويحتمل "رمبو" أن العقل

اخفق وقفل دوننا باب الانتماء إلى الأرحب. ولذا فاه إلى "التصوف" على أن يلقى فيه ما يروى نفسه العطشه

ويرى "رولان ده ونفيل" (٣) أنه ذو رؤى تصوفيه. وأثبت إيقاف القوى الخادمة في النفس والتي تحملنا بالواقع الثابت

المجهول. فعلى المرء أن يبدل "جميع ألوان الحب والام والجنون" ليبلغ المجهول (٤) على أن هذه النعمة

التصوفية أن هي إلا حافظ للعودة إلى النفس الإنسانية البدائية التي تبغى الفرار من حدودها بنشوة

تصوفية توحدنا بالكون. أنه يخاف الواقع <sup>فمنكر</sup> فينكر ذاته وقائده وأحلامه. فعلى النفس أن تهرب وتروض

لتبلغ "المجهول" وذلك بعزج الحواس وترفيقها بشئ ما مربنا في حديثنا عن بودلير. ويكون ترويض النفس

أيضا (من طريق الرياضة الصوفية) ، وأصلا ما بين الشعر والتبوة وأداة تدلوك بها أعاني الباطن اللاواعي.

فبدل أن يقلد الشاعر الطبيعة عليه أن يضرب اليه ويذوب فيها نفسه ويتحد بها لتتحد به. وكذا ينحني من عامل

"العقل" ويتحرر من قيود "المدى" والزمن" ويهم في روى مشطربة غير منتظمة ويقول : "لقد عثرت على

المفتاح وهو لي وحدي" ويعني به مفتاح الإطلاق والبصيرة <sup>لوق</sup> والاتحاد المطلق بذات الطبيعة والكشف

عن مواطن النفس

وترجع توريثه هذه إلى ١٨٧١-١٨٧٣ ، ولا مندوحة عن تبيان مظاهرها. وتتجلى في أماكن ثلاثة :

في قصيدته "الليلة السكري" و "الحروف الصوتية" وفي "كيلة" الكلمة " (عن فصل في جهنم) .

Souvenirs litt. - Gide

(١)

P. 37 - De Beauvoir au surréalisme - Raymond

(٢)

Rimbaud le Voyant -

(٣)

Rimbaud رسالة ١٥ مايو ١٨٧١. أوردها Martino تسامنها في كتابه Parnasse et

(٤)

symbolisme. م. ١٣٥

الأديب أندريه جيد (١) أنه عثر على بعض رسائل خلفاء الشاعر قبل موته في الحبشة على أن هذه الرسائل لم تنشر ولم يلاحظها يرى

وأى "ربو" إلى الشعر يستعده وسيلة للخروج من صغار الإنسان على به يتعدى حدوده الطبيعية فيبلغ الفكر التي في نفسه عن الإنسان. وجعل له من الريح تلعين ووجد جوهره بجوهر الحقائق المخلوقة (٢) فتأوى ما انتجه الفكر البشري وانقسم عليه هاش متفصلا مستقلا. ويحترق "ربو" أن العقل أخفى وقال دوننا باب الانتماء إلى الأرحب. ولذا "فا" إلى "الصوف" على أن يلقى فيه ما يروى نفسه المظلمة ويرى "رولان دى رنيل" (٣) أنه ذو رؤى صوفية. وأثبت انقراض القوى الخاملة في النفس والتي تملأ بالواقع الثابت المجهول. فعلى المرء أن يبتذل "جميع ألوان الحب والام والجنون" ليصلح المجهول (٤) على أن هذه النبوة الصوفية أن هي إلا حافظ للعودة إلى النفس الانتمائية البدائية التي تبحث الفرار من حدودها بتسوية تمويهية توحد بها بالكون. أنه يخاف الواقع <sup>فقط</sup> ذاته وقائده وأحلامه. فعلى النفس أن تنسحب وترتوي لتصلح "المجهول" وذلك بمزج الحواس وتزويدها بمثل ما مر بها في حديثنا من بودلير. ويكون ترويض النفس أيضا (من طريق الرياضة الصوفية). واسلاما بين النعس والنبوة وأداة تدرك هذا أصاق الباطن اللاواعي فبدل أن يلق الشاعر الطبيعة عليه أن يذبحها إليه ويذوب فيها نفسه ويتحد بها لتتحد به. وكذا يتحد من عالم "العقل" ويتحرر من قيود "العدى" والزمن" ويصير في رؤى متسلسلة غير متقطعة ويقول: "لقد عثرت على المفتاح ومولي وحيدى" ويخفي به مفتاح الانطلاق والبصيرة <sup>التي</sup> الحقيقة والاتحاد العاطفي بذات الطبيعة والكشف من بواطن النفس.

وتوجد ثبوته هذه إلى ١٨٧١-١٨٧٢. ولا مندوحة من بيان مظاهرها وتجلي في أماكن ثلاثة:

في قصيدته "الجنة المكوى" <sup>الجنة</sup> و "الحروف الصوفية" وفي "كيلي" الكلمة (من لعل في جينم).

Souvenirs litt. - Gide

(١)

P. 37 - De Bead, au surréalisme - Raymond

(٢)

Rimbaud le Voyant

(٣)

Parnasse et symbolisme. p:130 رسالة ١٨ مايو ١٨٧١. أور Martino كسا منها في كتابه Rimbaud

(٤)

(١) "السفينة السكوى" (١)

ويفتح فيها بابا سوريا جديدا. ويرى بعضهم انها مستقاة من قصيدة في الانكليزية (٢)  
على اننا نرى فيها ايضا انرا لقراءات الشاعر واسفاره التي علقها او حلم بها ولكن مخيلته بدلت  
كل ذلك. فنقطة المسير ترتبط بالواقع: نهر من انهار اميركا، وقارب في مجرى النهر يسرى. ثم يتفرض  
الشاعر البختة واذا السفينة في خضم، بنطفي، فيه العدى والزمن، وتطالع الراسي من البحر مشاهد رهيبة  
فقد تغلغل حتى غدا قسما من هذه الخوارب الازلية. وفي هذا الحياة الجديدة بشاهد ارجيلا بنكفي  
على ذاته، وضياء الشمس العجيب على البحر، والشواطيء لخرافية التي لم ترها عين انسان  
ووحوشا بحرية تكونت في خيلة العصور والاجيال. هو دفع من صور نصف حقيقة. نصف موهومة تبتدعها  
بصورة هذا "المبصر".

وفي القصيدة كما بتبين - شيء من عدم الاتزان العقلي وبعد عن الترابط الصوري، فكانا الحواس  
فقدت امكانياتها، او انها اقلعت بامكانيات عجيبة وابتلعنها البصيرة الجبارة فانبلج امامها عالم ليس من  
عالمنا الا ببداياته واذباله واما اجسامه <sup>مورده</sup> فبدع خرافية من خلق المخيلة البكر. وهذا التيار الصوري  
المتدافع من غير ما انتظام وتتابع كان باعنا بعد الرمزية لنوعية ادبية نشأت في الربع الثاني من القرن  
العشرين في فرنسا، واعني "الفوق واقعية" والتي كان همها اداء الصور بحسب مجيئها في المخيلة بما  
سماء علماء النفس (Associations d'idées).

(٢) قصيدة الحروف الصوتية.

وفيها نظرية "السمع الملون" وهو باب من ابواب نظرية "العلاقات"، كما اوردها بودليير

في قصيدة انف ذكرها بقول :

A Noir, E Blanc, I rouge, U vert, O bleu, voyelles  
Je dirais quelque jour vos connaissances latentes.  
A noir corset velu des mouches éclatantes  
Qui bombillent autour des puanteurs cruelles.



## (١) "الخيالة الكبرى" (١)

ويوضح فيها بابا سوريا جديدا ويرى بعضهم انها مستقاة من قصيدة في الانكليزية (٢)  
على اننا نرى فيها ايضا اشرا لنقرا<sup>١</sup>ات الشاعر واصفاره التي علقها او حلم بها ولكن شغيلته بدلت  
كل ذلك. ففقط المير ترتبط بالواقع. فمر من اننا اميركاه وقارب في مجرى النهر يسرى. ثم يفتش  
الشاعر البهتة واذا الخيالة في غمء يفتش<sup>٢</sup> فيه المدى والزمن وتطالع الرائي من البحر شاهد وهيبه  
تقد تغلغل حتى غدا قسما من هذه الخوارب الازلية. وفي هذا الحياة الجديدة يشاهد ارجيلا يفتش<sup>٣</sup>  
على ذاته وضيا<sup>٤</sup> الكس العجيب على البحر والشواطي<sup>٥</sup> لخرافية التي لم ترها عين انسان  
وودوها بحرية تكوشت في خيالة المصور والاحبال. هو دغى من صور نصف حقيقة. نصف موهبة تبتدعها  
بمسيرة هذا "المصور".

وفي القصيدة كما يتبين - شيء من عدم الاتزان العقلي وبعد من الترابط الموهبة فكانا الحواس  
قد دلت امكانياتها او انها اقلعت بامكانيات جديدة وابتدعت البصيرة الجبارة لتأبج امامها عالم ليس من  
عالمنا الا ببداياته واذ ياله واما اجسامه <sup>وراده</sup> فبدع خرافية من خلق الخيالة البكر. وهذا التيار المصور  
القدانع من غير ما انتظام وتتابع كان باعنا بعد الرمزية لقوة ادبية نشأت في الربع الثاني من القرن  
الحدري في فرنسا "رائسي" اللوق واقعية" والتي كان همها اداء الصور بحسب مجيئها في الخيالة بما  
سماء علماء النفس "Associations d'idées".

## (٢) قصيدة الحروف الصوتية.

وهيما نظرية "الصمغ الملون" وهو باب من ابواب نظرية "اللاتات" كما اوردنا بودليس

في قصيدة انه ذكرها يقول :

A Noir, E Blanc, I rouge, U vert, O bleu, voyelles  
Je dirais quelque jour vos connaissances latentes.  
A noir corset velu des mouches éclatantes  
qui bombillent autour des puanteurs cruelles.



Golfe d'ombre ; E candeur des vapeurs et des tentes  
Lance des glaciers fiers, bois blancs, frissons d'ombelles  
I, poupres, sang craché, rire des lèvres belles  
Dans la colère ou les ivresses penitentes ;

U, cycle, vibrations divins des mers virides,  
Paix des patis semés d'animaux, paix des rides  
Que l'alchimie imprime aux grands fonts studieux.

O, suprême clairon plein de stridents étranges,  
Silences traversés des Mondes et des Anges  
O l'Oméga, rayon violet de ses yeux !

ان الألوان التي خلعها "ربو" على هذه الحروف شخصية وناتجة عن صدقة ليس الا . فاعتباره  
ان الـ A توحى اللون الاسود من بريق اجنحة الذباب تتلعلل اسرابا حول الاقدار المنيعة ، ومن خليج  
عميق الظل، وان الـ E توحى طهارة الدخان والمضارب، والثلوج <sup>السحوة</sup> البيضاء، والملوك البيض، وان الـ I  
توحى الدم الاحمر، وضحكة الشفاء الجميلة في غضبتها وسكراتها، وان الـ U هزة <sup>بحار</sup> بخلل وهدوء  
مراعي انتشرت فيها القطعان، واخاذ يد الجبين، وان الـ O دقة الصور الصارخ والسكون الشامل  
تجتازه دنى وملائكة . ولون عيني جيبته البنفسجي ( فالحروف حملت هذه الالوان عرضا واتفاقا . وجاء بعد  
من رأى غير ذلك )<sup>(٢)</sup> فالبسها الوانا تختلف عن التي وشاها بها "ربو" .

وما نلقت النظر اليه انما هو امتزاج الحواس وتقارب مفعولها في النفس بحيث ان اشكال الحروف  
واصواتها تشير الوانا والالوان بدورها تولد اجوا داخلية ، فتكون هذه الاجوا نتيجة الانفعالات الحرفية .  
وللحروف الصوتية هذه اسبقيات على سواها لما فيها من لين ومدى وغنا .

وكانما اثبت ، في هذه القصيدة نظرية "السمع الملون" هيوجه آخر لنظرية "العلاقات"

الأنفة الذكر .

Golfe d'ombre ; E candeur des vapeurs et des tentes  
Lances des glaciers fiers, bois blancs, frissons d'ombelles  
I, pourpres, sang craché, rixes des lèvres belles  
Dans la colère ou les ivresses penitentes ;

U, cycle, vibrations divins des mers virides,  
Paix des patis semés d'animaux, paix des rides  
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux

O, suprême clairoi plein de stridents étranges,  
Silences traversés des Mondes et des Anges  
O l'Oméga, rayon violet de ses yeux !

ان الألوان التي خلقها "ربو" على هذه الحروف شخصية ونتيجة عن مدقة ليس الا . ناعتبار

ان الـ A توحى اللون الاسود من يرق اجفحة الذباب تتلطل اسرابا حول الاقدار الفتنة . ومن خليج  
عميق الظل . وان الـ B توحى طيارة الدخان والمضارب . والنلوج <sup>الشحنة</sup> ~~الطاقة~~ . والظوك البيرة . وان الـ I  
توحى الدم الاحمر وضحكة النساء الجميلة في فحشيتها وكراتها . وان الـ U <sup>هزة</sup> ~~هزة~~ <sup>بها</sup> ~~بها~~ وهذ  
مراعي انتشرت فيها القطعان واخاديد الجبين . وان الـ O دفقة المور المارخ والمكون الشامل  
تجتازه دنى ولا فكه . ولون عيني جيبته البتسجي ) فالحرروف حطت هذه الالوان عرضا وانفا . ويا "بعد"  
من راي غير لك . ( فالبسما الوانا تختلف عن التي وناها بها "ربو" .

وما ظفقت النظر اليه انا هو اقتراح الحواس وتعارف مفعولنا في النفس بحيث ان اشكال الحروف  
وامواتنا تشير الوانا والالوان بدورها تولد اجواء داخلية فتكون هذه الاجواء نتيجة الانفصالات الحرفية  
والحرروف المرتبة هذه اسبقيات على مواها لما فيها من لين ومدى وفنا .

وكانا اثبت في هذه القصيدة نظرية "السمع الملون" هيوجه آخر لنظرية "العلاقات"

الآنسة الذكر .

(٣) واما "كيميا" الفعل " فهي تنتم لما جاء في قصيدة الحروف الصوتية وبستهملها بقوله : "إليك

نبا" من انبا" جنوبي" . ويضيف : " انني ابتدعت للحروف الصوتية لونا ، وقدت بكل حرف من الحروف الصحيحة شكلا وحركة ، وفخور انا لابتداعي فصلا شعريا سيتضمن يوما جميع المعاني - فتمتنع الترجمة على المترجمين . . . وذلك نعمة درس طويل ، فانطقت السكوتة بها والليالي ، وما لا يعبر عنه " (١) دونك مثلا عن كيميا" الفعل. والقول له : " في الهواء" طعم رمان . . . وزهور عدته ، وهممة القوارب في الحقول . . . ولم " لا اعثر على الجواهر والعطور . "

واستمر من جاء بعده هذا التلميح . فانتزع من الحروف خصائصها الصوتية والصورية ومحص في درس مؤداها مفصلا مستقلة او متصلة بسواها . فحمل اللفاظ قيما جديدة غير قيمها المعنوية المعتادة ، فكان لزاما على المتذوقين ان يقفوا على الدقائق التعبيرية المنوطة بأشكال الحروف ومواضعها وتآلفها وتناجسها والاصوات المثارة في التفاعل الصوتي عبر القراءة الجهرية . واذن فاللفظة ليست مضمونا معنويا فقط وانما هي شحنة من الصور المتولدة بالطريقة الكتابية وبالتفاعل الصوتي الذي تحدثه الحروف .

وظل " ريمبو" مغمورا حتى عام ١٨٨٥ حين تلاه " مجد " ملارمه " و " فرلين " . ولقد نجح في بواكره الشعرية نحو " هيجو " في الفقرات او الشعر البرناسي وما عثم حتى خلع عنه كل ما حمله من تقاليد دينية وسياسية ووطنية وهام بنشد شعرا <sup>صفحا</sup> بالحس البوهيمي . وأنف من الشعر التقليدي فاستهدف نكوة نجا جديدا واستنبط طريقة تعبيرية تعينه على اداء الحس والدافع والممكن . ووضع " فصلا في جهنم " وفيه تاريخ لهذا الاعصار الفكري ، ووضع " الانارات " ولربما كنى بها ضياء النيران وشررها . ففي الكتاب ضد صخب وضوض وقلق ، وهواطف تائرة تنم عن فوضى داخلية . وكانما الحقيقة الداخلية في ضجتها لا تعرف النظام ، فلا يسمح التعبير ان يقولها بطريقة منظمة بل بموجات متباينة المعاني والقوة تزدهم وتنطلق نحو التعبير ، فتختلط اللفاظ لديه فيكتفي بذري حواسه في البيت الشعر كفيما جاءت . وشعوره المبثوب بهذا الشكل

المبعثر يختلف عن لوحات " فرلين " ( في البلدان البلجيكية والانكليزية ) المبنية على اساس منطقي ينظمها العقلا

(٣) وأما "كيمياء الفصل" فهي تنه لطبايا في فسيحة الحروف الصوتية ويقتلها بقوله : "أيك

نبا" من انبا" جنوبي" . ويضيف : " انني ابتدعت للحروف الصوتية لونا ، وفدت بكل حروف الحسروف  
الصحيحة شكلا وحركة ، وفخور انا لا بداعي فصلا شعريا . يتضمن بها جميع المعاني - تستوعب الترجمة على  
الترجمين . . . وذلك لمرور درس طويل ، فانتقلت السكونية بها والليالي ، وما لا يحبر عنه " (١) وذلك مثلا عن  
كيمياء الفصل والثول له : " في الهواء طعم ربات . . . وزهور عدته . وهمة الفوارب في الحقول . . . ولم  
" لا اعثر على الجواهر والمطور . "

واقتصر من جا" بعده هذا التلميح . فانتزع من الحروف سماتها الصوتية والصورية وحسن في درس  
مواها مفصلة مفصلة او متصلة بسواها . فعمل الالفاظ قوما جديدة غير قوما المعنوية المستادة ،  
فكان لزاما على القاري ان يقرأ على الدقائق التعبيرية المنوطة باشكال الحروف ومواضعها وتألفها وتناجدها  
والا حركات الفارة في التفاصيل الصوتية عبر القراءة الجهرية . وان فاللفظة ليست معنوية معنوية فلفظ وانما  
هي حرفة من الصور المتولدة بالطريقة الكتابية وبالافعال الصوتية الذي تحدثه الحروف .

وظل " ريمو " منمورا حتى عام ١٨٨٥ حين تلاه " مجد " ملوحه " و " فرلين " . ولقد نجا في بواكره

الشعرية نحو " هيجو " في القفرا او الشعر البرناسي وما عم حتى خلع عنه كل ما حمله من تقاليد دينية وسياسية  
ووطنية وهام بنشد شعرا <sup>مفرد</sup> بالحس البوهيمي . وألف من الشعر التقليدي فاستهدف <sup>نموذجا</sup> نفوسا جديدا  
واحتبسط طريقة تعبيرية تعينه على اداء الحس والدافع والعن . ووضح " فضلا في جهنم " وفيه تاريخ لهذا  
الإعصار الفكري ، ووضح " الانارات " وأربما كى بها ضياء النيران وشورها . ففي الكتاب قد صلب وفوض  
ولكى ، وواظف نادرة تتم من فوضى داخلية . وكانت الحقيقة الداخلية في ضجتها لا تصرف النظام  
فلا يمسح التعبير ان يقولها بطريقة منظمة بل بموجات متباينة المعاني والقوة تزدهم وتتطلق نحو التعبير  
فتمشط الالفاظ لديه فيكتفي بذكرى حواسه في البيت الشعر كيمياء جات . وشعوره المبثوث بهذا الشكل  
المبشر يختلف عن لوحات " فرلين " ( في البلدان البلجيكية والفرنسية ) المعينة على اساس منطقي ينادى العقل

وننتج عن هذا القنصب الصوري الشعوري غموض يفوق غموض "ملارمه" أحيانا، لأن "ملارمه" يربط بين أجزاء القصيدة الواحدة بخبط منطقي خفي، أما شعر "رمبو" فمركّز بالأساس على اضطراب في البصيرة وترجيع في المراثيات الداخلية. فلا محيص عن رمي معظم التعليقات التي حاولت شرح "الانارات" بالبطل والطمع عليها لأنها غالباً ما تأتي من باب التكهن.

ومن باب التحرر كانت ثورته على المجتمع وعلى عبودية الحس والجسد وعلى الأوزان التقليدية.

وجاء في هذا الصدد الأخير :

Rimbaud multiplie ..... les révoltes rythmiques, des rimes incertaines, des assonances ; il ignore la règle d'alternance des rimes masculines et féminines, il use des vers impairs il varie et combine les rythmes en de nombreuses façons " (1)

وشغلته فكرة التحقيق الفني الأمثل، وخامره احتياج إلى السكينة، فخلد إلى السكون حيناً ثم مل الهدأة فهزه حب الرحيل وانقسم على حياته انقساماً تاماً. وكذا تبلجت الروى أمام عينيه، وجد في أثر لغة تعبّر عن حواسنا جميعاً، ورأى الكائنات الحية المرتكزة على شيء من الواقع تجنح بها المخيلة في تضخم غريب يبعدها عن الحقيقة الملموسة. فتستحيل اللغة كزاً سوريا مضطرباً دائم الحركة. فيخيل لعانه سيفوخ على أسرار ~~ال~~ الحياة. وتبين له كائنات كاملة، تطالعها فجأة في مواكب الامجاد الخالية المغمورة بالتراضي والبطالة. والذاكرة والحس يندوان غداً للخلق والابداع. فتستبدل صورة العالم وتنهار مظاهره الحاضرة. (٢)

فهو في صباه ~~المستحيل~~ <sup>المسرف</sup> يفر إلى عوالم غريبة ويذهب إلى انكار الله ( Le mal )

وهم <sup>يهم</sup> الكمنون ( Chatiment de Tartuffe ) وبصور تعاسة المرأة والجسد ( Venus - Anadyomène ) ولا يفرخ روه في سوى الوحي الشعري. إذ ذاك بلجاء إلى الطبيعة فيدرك أن الله "كلمة" عجيبة أبدعت الوجود في شتى مظاهره. فعزم على إعادة الطبيعة إلى جوهرها إلى الله، إلى "الكلمة". فتوكل على ما يلغسه ما شاء، فوضع "كيمياء الفعل" كأنما الألفاظ في هذه الوسيلة تصبح



ولتج من هذا التَّعَبُ الصَّوْرى الشعْرى غموض يفرق غموض "ملارمه" احبائه لان "ملارمه" يربط بين اجزاء القصيدة الواحدة بخبط مقلتي خفي ، اما شعر "ربو" فمركز بالاساس على اضطراب في البصيرة وتخرج في المراثيات الداخلية . فلا محسوس من ربي معظم التحليلات التي حاولت شرح "الانارات" بالبطل واللعن عليها لانها غالبا ما تأتي من باب التكرار .

ومن باب التحرر كانت توتره على المجتمع وعلى عبودية الحس والجسد وعلى الاوزان التقليدية .

وجاء في هذا المدد الاخير :

Rimbaud multiplie ..... les révoltes rythmiques, des rimes incertaines, des assonances ; il ignore la règle d'alternance des rimes masculines et féminines, il use des vers impairs, il varie et combine les rythmes en de nombreuses façons " (1)

وشغله فكرة التحديق الفني الامثل ، وخاضعه احتياج الى الحكمة فخلد الى الحكوت حيناً ثم مل الهدوء فدره حب الرحيل وانقسم على حياته انقساماً تاماً . وكذا تبلجت الرؤى امام عينيه ، وحدث في اثر لغة تعبّر عن حواسنا جميعاً ورأى الكائنات الحية المركزة على شيء من الواقع تبتلع بها الخيلة في تضخم قريب يبعدها عن الحقيقة الملموسة . فتستحيل اللغة كزوا مضطرباً دائماً الحركة . فيتميل لغاته سينفوس على اسرار الحياة وتبين له كائنات كاملة تطالعه فجأة في مواكب الامجاد الخالية المغمورة بالتواضع والبطالة . والذاكرة والحس يندوان غداً للخلف والابداع . . . فتستبدل عورة العالم وتنتار مظاهره الحاضرة . (2)

فهو في صباه <sup>الشريف</sup> ~~المبطل~~ يفر الى عوالم غريبة ويذهب الى انكار الله ( Le mal )

ويهم الكنوت ( Châtiment de Tartuffe ) ويصور تماسة المرأة والجسد

( Venus - Anadyomène ) ولا يفرغ روعه في موى الوحي الشعري . اذا ذاك يلجأ الى

الطبيعة فيدرك ان الله "كلمة" عجيبة ابدعت الوجود في شتى مظاهره . فعزم على اعاده الطبيعة الى جوهرها الى الله الى "الكلمة" فتوكل على ما يلقنه ما شاء . فوضع "كيمياء الفعل" كاتماً الانفساط في هذه الوسيلة تصبح

" موجزا صوتيا لعالم الحس " (١) وكانما عدم الانتظام في شعره وفي نثره يجارى الاضطراب الغير منتظم قبل ان يراه الله السموات والارض اذا اتفق ووجدنا رابطا منطقيا بؤلف بين الالفاظ فذلك عارض لانها اكثر ما ترد مجرد رؤى لا واصل بينها ولا علاقة عقلية . ثم يتحد الشاعر بالكون حتى يصبح جزءا منه او يصبح هو الكون ، وكذلك تتحد الكائنات جميعها " بالكلمة " <sup>فتتزوج</sup> بعض جواهر الذات ببعض ويتحد " الانا والانت " في " الكلمة " ( A une raison ) وهكذا يتجه العالم نحو وحدة مطلقة ، فكل شيء ينبغي ان يذوب في الواحد الصمد .

وما الذي يعثر عليه " ربو " عبر هذا الاتحاد الكلي . هل يلقي الكون . ام المطلق . ام الله . انه لم يلتق سوى ذاته ، هذه الذات الشيطانية المحدودة . فبعد ان انتشى بالالوان والاصوات والعطور والالفاظ لم يصير الا اوهاما ، ولجاء الى " الرجل المتفوق " فحال سجن الجسد دون ذلك بشل جميع رياضاته الروحية ( L'impossible ) .

وتبين للشاعر غيب ذلك انه غربي وان هذه الوسيلة الشرقية تقضي الى اوهام واحلام ، فيأوي الى حقيقة مادية عملية يبحث فيها عن الحقيقة بجسده وروحه معا .

وما هي الا سنوات اربع منقلة بالفكر حتى شعر ان كل شيء انطفأ فيه الى الابد . فقال " لقد اصبحت بعني " . اجل مات الشعر فيه وما اربست على العشرين سنة . " ان ربو استخدم نظرية العلاقات " وظفر منها باللياب فذوب في حس موحد جميع التصورات الحسية بخلاف القرقة المتحررة ( <sup>الرومانسية</sup> للرومانسية ) والبرناسية التي <sup>حركتها</sup> مفصلة العرى . ثم ان الالوان التي تبهر منا العيون ترن في آذاننا وترسم الاغاني "خطوطا في الهواء" . وتتحول الاصوات الى اشكال محسوسة . فيترجم كل حس من حواسنا عن غير ما وضع له والفناء (٢) فليس بعض الحواس بمنقطع منفصل عن بعض بل هي متلازمة متماسكة متكاملة تولد انسجاما يرتقى بنا الى ماورا الطبيعة وهنا <sup>تكن</sup> سر " الكيمياء الفعلية " .

وما بفتاك في تحقيق فكرنا لتوحيد بين مظاهر الكون و" الله " ، فيوجد ما بين الطبيعة والمرأ

" موجزا صوتيا لعالم الحس " (١) وكأننا عدم الانتظام في شعره وفي نثره يجارى الاضطراب الغير منتظم قبل ان يرا " الله السموات والارض اذا اتفق ووجدنا رابطا منطقيا يولف بين الالفاظ فذلك عارض لانها اكثر ما ترد مجرد رؤى لا واصل بينها ولا علاقة عقلية . ثم يتحد الشاعر بالكون حتى يصبح جزءا منه او يصبح هو الكون ، وكذلك تتحد الكائنات جميعها " بالكلمة " <sup>فتتجزئ</sup> بعض جواهر الذات ببعض ويتحد " الانا والانت " في " الكلمة " ( A une raison ) وهكذا يتجه العالم نحو وحدة مطلقة ، فكل شيء ينحني ان يذوب في الواحد الصمد .

وما الذي يحسر عليه " ربو " عبر هذا الاتحاد الكلي . هل يلقي الكون . ام المطلق . ام الله . انه لم يلق سوى ذاته هذه الذات الشيطانية المحدودة . نبعد ان اتقنى بالالوان والاصوات والمخصور والالفاظ لم يسر الا اوهاما ولجاء الى " الرجل المثقوب " فحال سجن الجسد دون ذلك يشمل جميع رياضاته الروحية ( L'impossible ) .

وتبين للشاعر فذلك انه غربي وان هذه الوسيلة الشرقية تنحني الى اوهام واحلام . فيلجئ الى حقيقة مادية عملية يبحث فيها عن الحقيقة بجسده وروحه معا .

وما هي الا سنوات اربع متفلسة بالفكر حتى شعر ان كل شيء انطفأ فيه الى الابد . فقال " لقد اصبحت بعى " . اجل مات الشعر فيه وما اربست على العشرين سنة . " ان ربوا استخدم نظرية العلاقات " وفسر منها باللمس فذوب في حس موحد جميع التصورات الحسية بخلاف القرقة المقصورة ( الرومانتيك والبرناسية التي <sup>ركثرها</sup> ~~تكثرها~~ ففلسفة العز . ثم ان الالوان التي تبهر منا العيون تنز في آذاننا وترسم الاناسي " خطوطا في الهواء . وتتحوّل الاصوات الى اشكال محسوسة . فيترجم كل حس من حواسنا عن غير ما وضع له والغناء (٢) فليس بعض الحواس بمنقطع منفصل فن بعض بل هي متلازمة متعاضدة متكاملة تولد انسجاما يرفى بنا الى ما وراء الطبيعة وهنا <sup>يكمن</sup> سر " الكيمياء الفعالية " .

وما يفتأ في تحقيق فكر التوحيد بين مظاهر الكون و " الله " فيوجد ما بين الطبيعة والمرأة

"بعيدا بعيدا كالبهيمي" ، في حضن الطبيعة سعيدا كأنني الى جانب "امراة" (١) فهو بعزم على الانضمام الى الكل الا واحد فيندمج فيه ، عسى ان <sup>يخفف</sup> هذا الاتحاد من حدة توقه الى الهرب " وبحق سكرته امل المدى" (٢) ويعنر على الفردوس المفقود الذي طالما حاول بلوغه باجواء من اصوات وهطر وبخور التي تكتنف نظرية "كيمياء الفعل". بقول ريمبو : " اود تخيني الفصول تخيني الفصول .. ها انا ايتها الطبيعة فاسكتي جوهي واروي ظمائي وان شئت فاطعيني واسقني . " (٣) وبينانرى ملازمه يسعى الى التجريد ويسير غور نفسه لا تأتلي الصورة عند ريمبو منقلة بالمادة متشحة بالشكل واللون مهماتضاء لا فيما • كقولـه : " هو سرب حمام قرمزي بضج حول فكري" ( Vies I ) ولكنه يمزج المادى بالعجيب حتى لا نستطيع ان نضع بينهما حدا فاصلا . <sup>قوة</sup> نمر من عالم الفكر الى عالم الاشياء والواقع بغض النظر عن المعنى احيانا واعتمادا على الالفاظ كالفاظ . ولذا اعتبرنا ان غموض شعره يرجع الى داع شكلي في التركيب لا الى عائد فكري عميق وهذا ما براه ايجلدنكر في كتابه المذكور ص : ٢١١ و ٢١٢ ) على ان الاضطراب في الشكل والالفاظ ناشئ ، ولا ريب ، عن اضطراب المثلثات في مخيلته ، فجاءت الرؤيا المترجمة غير منتظمة ، فانت استعاراته بسوقها عامل الذكر والاحلام تتابع دونما اى رابط منطقي يربطها فتصير مجرد صور متتابعة . (٤) فيقول :

" Je suis maître en fantasmagories (Nuit de l'enfer)  
" Je devins un opéra fabuleux ... Puis j'expliquai mes sophismes  
" par l'hallucination des mots." ( L'Achimie du verbe ) .

واذن

ويؤمن ريمبو ان كل ما في الكون متحرك فلا ينقل هذا الواقع الا بشعر عورى متحرك ، والحركة كلها كامنة في الفعل وافاد "الفوق واقعية" من هذه النظرة ادبا يوردون فيه رؤاهم كما تزخرها الخيلة اى كما تتوافد الصور الى الوجدان "اوتوماتيكية" <sup>هتكة</sup> .

=====

p.204 Rimbaud - Etienne et Glaucère. p.204  
Oeuvres : Sensation p:22 - Rimbaud

(١)

(٢)

p:209 - Eigeldinger  
Patience I

Rimbaud

(٣)

(٤) راجع في هذا الصدد "الطفولة الرابعة" من ريمبو ص ٢٠٠ و ٢٠١

(٥)

"بعيدا بعيدا كالبهيمي". في حضن الطبيعة سعيدا كأنني الى جانب "أمرأة" (١) فهو يحزم على الانضمام الى الكل الا وحده فيندمج فيه. عسى ان <sup>يخفف</sup> هذا الاتحاد من حدة توفقه الى الحرب "وحقق مكبرته امام المدى" (٢) ويحتر على الفردوس المقنود الذي طالما حاول بلوغه باجواء من اصوات وطور وبخور التي تكتنف نظرية "كيمياء الفعل". يقول ريمبو: "اود تخنيني الفصول تخنيني الفصول... ها اناذا ابتها الطبيعة فاسكتي جوهي واروي ظمائي وان شئت فاطعميني واسقني". (٣) وببطايرى ملازمه يسمى الى التجريد ويسير فور نفسه لا تأتلي الصورة عند ريمبو متقلبة بالمادة متشعبة بالشكل واللون مما تضاف لا فيها. كقوليه: "هو سرب حمام قمرى يضيح حول فكرى" (Vies I) ولكنه يمزج المادى بالعجيب حتى لا نستطيع ان نضع بينهما حدا قاصدا. فهو ثمر من عالم الفكر الى عالم الاشياء والواقع ينفذ النظر عن المعنى احيانا واعتمادا على الالفاظ كالفاظ. ولذا اعتبرنا ان غموض شعره يرجع الى داع شكلي في التركيب لا الى مائد فكرى صريح وهذا ما يراه ايجلدنكر في كتابه المذكور ص: (٢١١ و ٢١٢) علوان الاضطراب في الشكل والالفاظ ناعى. ولا ريب من اضطراب العرييات في مخيلته لنبات الرؤيا المترجدة غير منتظمة قامت استعاراته بموقفا عايل الذكر والاحلام تتابع دونما اى رابطة منطقية يربطها فتصبح مجرد صور متتابعة. (٤) فيقول:

" Je suis maître en fantasmagories (Nuit de l'enfer)  
 " Je devins un opéra fabuleux ... Puis j'expliquai mes sophismes  
 " par l'hallucination des mots." ( L'Achimie du verbe ) .

واذن

وبؤ من ربوا ان كل ما في الكون متحرك/ فلا ينقل هذا الواقع الا بشعر صوري متحرك. والحركة كلها كاملة في الفعل. وافاد "الفوق واقعية" من هذه النظرة ادبا يوردون فيه رؤاغم كما تزخرها المغيلة اى كما تتوافد الصور الى الوجدان "اوهواتيكية" متحركة.

p.204 Rimbaud - Etienne et Glaucère.

Oeuvres : Sensation p:22 - Rimbaud

p:209 - Eigeldinger

Patience I

Rimbaud

راجع في هذا المصدد "الطفولة الرابعة" من ريمبو ص ٢٠٠ و ٢٠١

(١)

(٢)

(٣)

(٤)

(٥)



(۲

ملارمه

Herodiade

امیرات

اما الاشياء المادية فتتصاعد من خلل الالفاظ التي لا تصف ولا تنزه بما تقصده وانما تكفي

بالإيماء (٣) و يقول ملأه نفسه في عددها : " انني ابتدع لغة منها ينبثق شعر جديد مداره لا وصف الشيء \* بل تأثيره

لا تكون البيت الشعري الفاظ ذات معنى بل ذات نوايا بحيث تغيب قيم الالفاظ المعنوية امام شعورنا. (٤) ويصف

النقية، ويؤلف ما بينها بانسجام ويختار صورة محتفظا بها عارية او انه يلبسها ثوب الاستعارة هو بقيد انعكاسها .

و ينتشي بالغناء الذي تحدنه المقاطع و يشبع نهمه من ابقاع الحروف . . . هو هو يتلاعب في قواعد اللغة و يؤثر التصوت

( H. Mondor, vie de Mallarmé p. 146-147 ) " ... على الافعال والمفرد على الجمع الخ ... "

=====

(١)	مجلة	Conférence	الجنة السابعة والعشرين : ١٥ آب ١٩٣٣ ص : ٢٤٩
(٢)			" " " " " : ٢٥٢ و ٢٥١

La poésie de St. Mallarmé - Thibaudet (۳)  
P.389-391 {۳ احادیث عن الشعر : ملارمه (۴)

يقول السيد "بور" في محاضرة له عن "ربو" ~~له~~ قطع كل علاقة منطقية بين اللغة والفكر <sup>التي</sup> وفي المحاضرة نفسها تنبيهه الى الاثر الذي خلفه ربو في الحركة الادبية بعد عام ١٩٢٠ مشيراً بنوع خاص الى الادب "الفرق" واقعي " وبذكر لفايري هذه الجملة : وقد جعلنا ربو منذ اربعين سنة غذاء لنا . وبقر "بول كلودل" انه مدين لربو في عودته الى الابدان (٢)

### ملارمه

هو مشرع الرمز <sup>ف</sup> محققها . على اننا آتينا الا توسع ادبه شرحاً وتحليلاً فان معظم ما اوردناه في باب المقاييس العامة كما <sup>نفسها</sup> ~~هنا~~ الرمز <sup>مستد</sup> في معظمه من اقوال واحاديث لملارمه . فتكفي ههنا بالامراب من قصائد اربع على انها بمثابة نماذج مختلفة لهذا النوع من الشعر مستأنفين في مزايا ملارمه العامة مستطردين الى عرض ما يسمى رمزا عند ملارمه .

النماذج الاربعة (١) هيرودية : مأساة فكرية يقول فيها نقادة معروف ما مجترأه : هي ضرب من الفسيفساء البيزنطية من الصياغة الواعية والتفصيل الدقيق . وهنا قبس رمز الترميز . واعتمد والفراف الماطع والخرافات . وكاد يستحيل فيها الشعر الى غنى صاف لما في الالفاظ <sup>دقة</sup> الاختيار والصناعة الحفيلة . اما الاشياء المادية فتتصاعد من خلل الالفاظ التي لا تصف ولا تنزه بما تصفه وانما تكفي بالابهة (٢) ويقول ملارمه نفسه في صدها : " انني ابتدع لغتها بنبتق شعر جديد مداره لا وصف الشئ بل تأثيره لا تكون البيت الشعري الفاظ ذات معنى بل ذات نوايا بحيث تخيب قيم الالفاظ المعنوية امام شعورنا . " (٣) ويصف "موندور" وهو من ترجموا له وجمعوا آثاره - تلك الحالة الشعرية قائلاً : " بجمع ملارمه الفاظه وبتأكد من بها ثباتها وحواشيها النقية ، ويؤلف ما بينها بانسجام وبخيار صورة محتفظاً بها عارية او انه يلبسها ثوب الاستحارة موبقيد انحكاها . . . وبتنقي بالثنا الذي تحدثه المقاطع وبشبع نغمه من ايقاع الحروف . . . هو هو يتلاعب في قواعد اللغة ويؤثر الصوت على الافعال والفرد على الجمع الخ . . . " (٤)

( H. Mondor, vie de Mallarmé p. 146-147 )

Conferencia

الأسبوع الثامن والعشرون : ١٥ آب ١٩٢٣ ص : ٢٤٩  
La poésie de St. Mallarmé - Thibaudet  
P. 389-391

(٤) ملارمه احاديث عن الشعر ص : ٤٣

و يقول "بول فابري"

C'était une merveille que cette alliance d'un art assez extérieur celui du Parnasse, mais des plus raffinés, avec une spiritualité dont l'origine se trouve dans les poèmes d'Edgar Poe. Dans *Héríodiade*, oeuvre que Mallarmé n'a jamais terminée ( et à laquelle il est revenu beaucoup plus tard, vers la fin de sa vie espérant l'achever) la pureté, la stérilité, apparaissent les conditions mêmes de la beauté... Peut-être faut-il voir dans cette alliance inhumaine, dans cette sorte de vocation de l'Âme à l'état de cristal, l'expression de toute une esthétique sinon d'une éthique. (Conferencia, Année 27ème, 15 Aveil 1933 p. 449). =

الأولان

فهو كما ترى يرجع كما لها الفني الى الصياغة البرناسية، كما ينسب الرومانية "فيها الى شعر" ادغار بو وبشير نمة الى ان الشاعر عاود الكرة ليصلحها في آخر حياته ولكنه لم <sup>يبلغه عنده</sup> يخلصها النهاية. وترى كيف يجعل الطه والعمل البكر والاقبال فيها شوط لجمال . ويتساءل ان كان هذا الدأب الفني بابا من ابواب الاخلاق والفضيلة

والقصيدة حوار بين هيروودية وقد خامرها ملل الوحدة واضنكها التقاعد عن التمتع بجمالها فتتوق الى الهرب والانطلاق نحو آفاق مجهولة وبين وصيفتها تخفق من آلامها التي تحز في نفسها . ثم تنهد هيروودية على ذاتها وتكذب ما تفوهت به "زهرة شفيقها العارية" وتدّهل عيناها في انتظار المجهول " وتتأمل احلام عباها متنانسة كأنها "جواهر باردة" (١) .

Jeune

L'après midi d'une ~~jeune~~ : (٢) اما القصيدة الثانية التي وقع عليها اختيارنا فهي :

ووصفها "تسبودة" انها "لباب الفحل الشعري" ، وغشاوة غموغ من شفاة . . و اشار الى ورموز "يخفى بها سكوت واسع المدى . . وتتصاعد فيها الرموز نحو سما" ميتا فيزيكية هائلة (ص: ٣٩٣) .

وانها تنفي العبقرية الخطابية والمعالجة المنطقية وفيها انتقال من الخلق الموسيقي الى الشعر ، وفيها انطواء <sup>على</sup> الملاحية الذات وشهوة وفكر ، وانها آخر ما بلغه الشعر الصافي (ص: ٣٩٨) .  
و بحرب ملارمه عن الازمة <sup>الشعرية</sup> التي تملكته وهو على نظم هذه القصيدة فيقول :

« تركت هيروودية . . ما اعسر التمالك على البيت الشعري حتى ينتصب جميلا جدبرا » ويستأنف مخاطبا

ملارمه :  
=====

ويقال "بل نأير"

C'était une merveille que cette alliance d'un art assez extérieur celui du Parnasse, mais des plus raffinés, avec une spiritualité dont l'origine se trouve dans les poèmes d'Edgar Poe. Dans Hérodiade, œuvre que Mallarmé n'a jamais terminée (et à laquelle il est revenu beaucoup plus tard, vers la fin de sa vie espérant l'achever) la pureté, la stérilité, apparaissent les conditions mêmes de la beauté... Peut-être faut-il voir dans cette alliance inhumaine, dans cette sorte de vocation de l'Âme à l'état de cristal, l'expression de toute une esthétique sinon d'une éthique. (Conférence, Année 27ème, 15 Avril 1933 p. 449).-

اللون

فهو كما ترى يرجع كما لنا الفني الى الصياغة البرناسية كما ينسب الرومانية "فيها الى شعر" ادقاريو  
و يشير نمة الى ان الشاعر عاود الكرة ليصلحها في آخر حياته ولكنه لم <sup>يلف في علم</sup> النهاية وتري كيف يجعل الطهر  
والعمل البكر والاقبال فيها شروط جمال . ويتساءل ان كان هذا الدأب الفني بابا من ابواب الاخلاق والفضيلة.

والقصيدة حوار بين هيرودية وقد خامرها ملل الوحدة واضفكها التقاعد عن التمتع بجمالها فتوق الى  
المسرح والانطلاق نحو آفاق مجهولة وبين وصيقتها تخلف من الآما التي تحز في نفسها . ثم تتعد هيرودية على  
ذاتها وتكذب ما تلوحت به "زهرة شفيعها العارة" وتدخل عيناها في انتظار المجهول "وتتأمل احلام عباها  
متناصرة كانتا "جواهر باردة" (١)

L'après midi d'une <sup>faune</sup> ~~faune~~ (٢) اما القصيدة الثانية التي وقع عليها اختيارنا فهي :

ويحفها "تسجوده" انها "لباب الفهل الشعرى" "وشاوة غرض شفاة .. واغاري روموز" <sup>٢</sup> "بحن بدا سكوت واسع  
المدى .. وتتصاعد فيها الروموز نحو سما" ميتا فيزيكية هادئة (ص: ٣٩٣) .

وانما تنفي العبقرية الخطابية والمعالجة المنطقية وفيها انتقال من الخلق الموسمي الى الشعر وفيها  
انطواء <sup>على</sup> الذات وشهوة وفكر وانما آخر ما يلنسه الشعر الثاني (ص: ٣٩٨) .

و يحسب ملارمه عن الازمة <sup>الشعرية</sup> القصيدة التي تملكته وهو على نظم هذه القصيدة فيقول :

"تركبت هيرودية .. ما اعسر القائل على البيت العسري حتى يقتصب جملا جديرا" ويستأنف مخاطبا صديقه

"ملارمه"



صديقه "كازاليس": انني اتالم كلما عرفت على افراد فكري واذلاله... ولوعلمت ما اعانيه من فشل الليالي، وحلم الالام كيما  
 "ابلغ البيت الجميل في اعجوبة سامية، فبتنهج نفس الشاعر... واي درس على نغم اللفظة ولونها يقتضي كل  
 "ذلك، وعلى الموسيقى وفن الرسم، تخطر في الفكر- ليعتبر الانتاج شعريا" (١) والعودة الى نص القصيدة  
 في طورها الاول كما اورده "فوندر" في كتابه عن حياة "ملارمه" (ص: ١٦٨) ومقابلته بالنص النهائي في مجموعه  
 شعر ملارمه (ص: ٧١) يبين لنا فيما عارت اليه القصيدة مقدار العمل الوحيد الواعي.

يجري الحادث على شواطئ "عقلية، غب المهاجرة، فتستيقظ شهوة" <sup>الغنى</sup> "فيتعنى لنفسه"  
 بنات الوهم ورائس الخيال (Nymphes) ليغرد بهن تحت الورود وبين القصب. وتنقبه فيما ذكرى القديمة،  
 يوم كان بين عروسه في نشوة اللذة والتشهي، فما كاد يميل الى الاولى حتى فرت الثانية من بين ذراعيه. فاستحالت  
 ذكرا في وجدانه واستحال الذكر خيلا: "Couple, adieu; je vais voir l'ombre  
 "que tu devins". l'Après midi)

ولقد بلغ ملارمه في هذه المقطوعة ارفع ما بلغه البيت الشعري الغنائي على حد قول اندره جيد في  
 محاضراته: "ذكراتي الادبية". وفي القصيدة جو مفعم بالنور. والشهوة الداخلية. وهي شهوة تجمع بين الحيوان  
 والانسان، وينقلها فكر منتزع من اعماق النفس الانسانية ونغم بقل متذوق هذا الادب بكية الى عالم  
 ارفع من عالمه فتبين له سائر انواع الشعر باهتة، بدائية اذا قيست بهذا الانتاج البالغ حدود الكمال. ولقد  
 وضع الموسيقى "ده بوسي" معزوفة مستوحاة من هذه القطعة سما باسمها: والمعزوفة هوائية تولد في السامع  
 جوا شبيها بالجو الذي توقظه القصيدة في القارئ الواقف على دقائق هذا النوع من الادب.

#### La Prose pour des Esseintes. (٢)

وهو بمثابة مذهب شعري للرمزيين، وتتضمن عصارة الفكر. ويرجع غموضها الى التدفق الصوري دونما  
 اي تقابح منطقي في الصور او اتصال. وبصفتها "تسبوه" بما مؤدها: هي نتاج علم وارادة وصناعة  
 واعية وجهد لغوي، وصبر طويل، في احكام الالفاظ ومواضعها. وهي هيكل يتممه القارئ ويتابعه. اما  
 الغموض فنتيجة اشارات شخصية. فيمزج بين المرأة والشعر <sup>منزع</sup> الالفاظ بالموسيقى، هي حلم يمتزج فيه الفن



"كازاليس" انني اتألم كلما <sup>عزمت</sup> فكرت على اقتراد فكري واذلاله... ولوعلمت ما اعانيه من فشل اليالي، وحلم الايام كيا  
 "ابنح البيت الجميل في اعجوبة سامية، فنبهت نفس الشاعر... واي درس على نظم اللفظة ولونها يقتضي كل  
 "ذلك" وهي الموسيقى وفن الرسم، تخطر في الفكر- ليعتبر الانتاج شعرا " (ص ١٦٨) والعودة الى نص القصيدة  
 في طورها الاول كما اورد "فوتدور" في كتابه "من حياة" ملازم (ص ١٦٨) ومقابلته بالنس النهائي في مجموع  
 شعر ملازم (ص ٧١) بين لثافيا عارت اليه القصيدة مقدار الحمل الوحيد الوافي.

يجري الحادث على شواطئ "عقبة" غب الهاجرة، فتستيقظ شهوة <sup>الفن</sup> "فيتمنى لنفسه"

بنات النوم ورائس الخيال ( <sup>Nymphes</sup> ) ليتغرد بهن تحت البرود وبين القصب، وتنبه فيا لذكرى القديمة  
 يوم كان بين عروسته في نشوة اللذة والتشهي، فما كاد يعيل الى الاولى حتى فرت الثانية من بين ذراعيه، فاستحالتا

ذكرا في وجدانه واستحال الذكر خيلا: "Couple, adieu; je vais voir l'ombre  
 "que tu devins" l'Après midi)

ولقد بلغ ملازم في هذه المقطوعة ارفع ما بلغه البيت الشعري النهائي على حد قول اندره جيد في  
 معاصره، "ذكراتي الادبية"، وفي القصيدة جو طعم بالنور، والشهوة الداخلية، وهي شهوة تجمع بين الحيوان  
 والانسان، وبقلما فكر متزن من اعماق النفس الانسانية ونم يقل متذوق هذا الادب بكلمة الى عالم  
 ارفع من عالمه فتبين له سائر انواع الشعر باهتة بدائية اذا قيمت بهذا الانتاج البالغ حدود الكمال. ولقد  
 وضع الموسيقى "ده بومي" معزوفة مستوحاة من هذه القطعة بها اسماء، والمعزوفة هوائية تولد في السامع  
 جوا شبيها بالجو الذي توقظه القصيدة في القارئ الواقف على دقائق هذا النوع من الادب.

#### La Prose pour des Esseintes. (٥)

وهو بمثابة مذهب شعري للرمزيين، وتتضمن عبارة الفكر، ويرجع فموضها الى التدفق المصوري دونما  
 اي تناسع منطقي في الصور او اتصال. وبمفها "تسبوء" بما مؤداه، هي نتاج علم وارادة ومنطقية  
 واعية وجهد لغوي، وصبر طويل، في احكام الالفاظ وموضعها، وهي هيكل يتسه القارئ، وشابحه. اما  
 النصوص فتتبع اشارات شخصية، فيمزج بين المرأة والشعر <sup>الذي</sup> الالفاظ بالموسيقى، هي حلم يمتزج فيه

بالحب. وفي القصيدة اشعاعات متقطعة تحل محل السعة الخطابية وتقوم بمقام الرابط المنطقي ،  
من هذه الاشعاعات ينبثق الشعر الصحيح . فالالفاظ لم تعد تحمل معنى الاشياء بل اصبحت حافزاً للابحاث ...  
ولها مفعول الرياضة الصوفية. وحاول ان يمنح الشعر خصائص الرقص في تعبيره عن النواحي الهاربة  
والتي لا تستقر في النفس على حال واحدة . ( ص + ٤١١ ليمبوده - شربلاره )

( ٤ ) Un coup de dès. " رميه نرد "

لا اعرف في تاريخ الادب العالمية التي في متناولي اعجوبة غريبة غامضة كهذه القصيدة . هي  
مقطوعة فكرية حيث يستعير بالطريقة الكتابية ( Typographie ) عن اللغة الخطابية والروابط  
المنطقية والعناية الخنائية ، بحيث ان تاثير الشعر لا يفرّد الى القارئ عن طريق الاذن بل عن طريق  
العين . وبشير الى معاني الالفاظ وترتيبها الكتابي ، لان الالفاظ مختلفة الحجم فمن موضوع باحرف رئيسية ،  
واحرف وسطى عادية او منحنية وذلك تبعاً للمعنى في بعده واقربه وبحسب اهميتها من سائر ما يحيط بها  
من الفاظ . وثم اختلاف في موضع الالفاظ من الصفحة والسطر . ويرى " تيبوده " ان هذا التطور مثالي للشعر  
الحُر ( ١ ) بفرق ان الشعر الحر يعتمد النظم الابقاعي المتبدل بقبول الفكرة او الجوال الشعوري ، وهذه تحول على  
الوسيلة الكتابية . فهي " انتقال من القيم الموسيقية الى القيم الهندسية . " ( ٢ ) وبخبر بل فاليري انه قد تم  
ملامه ذات يوم قتل عليه المعلم قصيدته العجيبة وسالهم ان كان يرى فيها ضرباً من الجنون . وكان من صعوبة  
نشرها ما حال دون ظهورها في الطبعة التجارية . والمؤلف تأمل القصيدة لفظة لفظة بحيث ان موضع الالفاظ  
وحجمها اشد به بالجوقة الموسيقية . ومن البين انه محص وسائل كتابته جميعها ، وفي الفراغ ، بحيث يرى المتبصر  
ان الحروف تتجاوب تجاوب الانغم في " السمفونية " ( ٣ ) وبضيف المؤلف Mallarmé avait osé orchestrer  
une idée poétique ( P: 341 ) .

" فالتأليف في نظره تغلب على كتابته لفظة لفظة " ( تيبوده ص: ٤٢١ ) - وللعلامة Ribot في  
كتابته " المخيلة الخلاقة " بحث ضاف وشيق عن تاثير الطريقة الكتابية ( ٤ ) .

P: 420 - La poésie de Stéphan. Mallarmé

P: 420 - " " " - Thibaudet.

Conferencia p: 341 في عدد ٢٠ مارس ١٩٢٨ ص: ٣٤١ و ٣٥١ و ٣٥٢ و ٣٥٣ .

L'Imagination créatrice p: 155 - Th. Ribot.

بالحب. وفي القصيدة اشعارات مقطعة تحمل محل السعة الخطابية وتقوم بمقام الرابط المنطقي .  
من هذه الاشعارات ينشئ الشعر الصحيح . فالالفاظ لم تعد تحمل معنى الاشياء بل أصبحت حافز الالهام ...  
ولما فسد الرياضة الصوفية وحاول ان يفتح الشعر خدائس الرقص في تعبيره عن النواحي الهاربة  
والتي لا تستقر في النفس على حال واحدة . ( ص ٤١١ ) ( تيبوده - شعره )

( ٤ ) Un coup de dés. " رميه نرد "

لا اعرف في تاريخ الادب العالمية التي في متناولي اعجوبة غريبة غامضة كهذه القصيدة . هي  
مقطوعة فكرية حيث يستعير بالطريقة الكتابية ( Typographie ) عن اللغة الخطابية والروابط  
المنطقية والعناية الخنافية . بحيث ان تأثير الشعر لا يفرّد الى القارئ من طريق الاذن بل من طريق  
العين ويشير الى معاني الالفاظ ترتيبها الكتابي . لان الالفاظ مختلفة الحجم فمن موضوع بالحرف رئيسية  
واحرف وسطى عادية او منخبة وذلك تبعاً للمعنى في بعده او قربه وبحسب اهميتها من سائر ما يحيط بها  
من الفاظ . ومن اختلاف في موضع الالفاظ من الصفحة والسطر . ويرى " تيبوده " ان هذا تطور مثالي للشعر  
الحرفي ( ١ ) يفرق ان الشعر الحرفي يعتمد الفهم الابقاصي المتبدل بقبول الفكرة والجو الشعري . وهذه تحول على  
الوسيلة الكتابية . فهي " انتقال من القيم الموسيقية الى القيم الهندسية . " ( ٢ ) ويجبر بل فاليري انه قد تم نقل  
ملارمه ذات يوم قتل عليه المعلم قصيدته الحجيبة والمان كان يرى فيها ضرباً من الجنون . وكان من عويدة  
نشرها ما حال دون ظهورها في الطبعة التجارية . والمؤلف تأمل القصيدة لفظة لفظة بحيث ان موضع الالفاظ  
وحجمها اشد به بالجوقة الموسيقية ومن البين انه محسوس ومائل الكتابية جميعها . وفي الفراغ بحيث يرى القاص  
ان الحروف تتجاوب تتجاوب الانغم في " السمفونية " ( ٣ ) ويضيف Mallarmé avait osé orchestrer  
« une idée poétique ( P: 341 ) .

" فالتأليف في نظره تغلب على الكتابية لفظة لفظة " ( تيبوده ص ٤٢١ ) - والعلامة Ribot في  
كتابته " المخيلة الخلافة " بحث ضاف وشيق من تأثير الطريقة الكتابية . ( ٤ )

P:420 - La poésie de Stéphan. Mallarmé

P:420 - " " " - Thibaudet.

• ٢٥٢٥ ٢٥٢٥ ٢٥٢٥ ٢٤١١ ص ١٩٢٨ مارس ٢٠ ١٩٢٨ Conferencia p:341 مجلة

L'Imagination créatrice p: 155 - Th. Ribot.

تأثر ملارمه بالفلاسفة المثاليين من الالمان شأن "فختي" و "شلن" و "هيجل" كما انه <sup>الشعر</sup> ~~القصيدة~~ بالقديس توما "وكانت" والرسامين الباحثين، و "ماني" ( Manet ) بنوع اخر. وكان يعتبر ان <sup>الشعر</sup> ~~القصيدة~~ صانع ماهر، فنشأ عراك بينه وبين الفراغ الابيض لندورف مواضعه التي كان ينتزعها من نفسه، ونفسه قطعه. والالفاظ في مذهبه شاحبة عاجزة عن الاداء. فاضاف الى خصائص الكلم المعنوية خصائص غنائية اوكتيدية <sup>مزمع</sup> مرمى الالفاظ. ولذا انشق على الوضوح المألوف وعلى النظام المعتاد. وخلا شعره من الدالة المنطقية واللمجة الخطابية وانقطع بذلك عن التقليد، فابتدع نهجا جديدا. واسقط من شعره التعبير المبتذل (الكليشه) جادا في انثر شعر صاف مثالي. وكان من جراء هذا الخروج على التقليد، ان نشأ غموض يرجعه بعضهم الى عدم الرؤية عند القارئ، وبعض آخر الى ان تأويل معانيه تختلف باختلاف اوقات <sup>قراءتنا</sup> قراءتنا. وبو من رهط اخير بان لهذه القصائد معنى واقعي ملموسا عنه الشاعر دون سواء. ونرجح ان الرأي الاصح ما قاله احد الشعراء: بان لقصائده احتمال معاني مقصودة والمعنى الذي قصده هو، لا ينطبق الا عليه وحده دون سواء. (١)

ويميل ملارمه الى التألق والنوا وهو من هذا القبيل شاعر استقراطي اذ تراه يسعى الاشياء باسما غير مألوفة. وهو من برون ان العالم الواقعي ظل لعالم حقيقي غير منظور ورمز له. ولذا لم يعبر شعره عن الاشياء بل عما توحى له الاشياء او تذكره. والشعر الرمزي تعبير لحياة اوسع من حياتنا واطلق مرتكزة - بطحا الارتكاز - على المعنى الواقعي ولم يقل هيجل بسوى ان الاشياء اشارات ترمز الى فكرة مثالية مطلقة (تيسوده ص ٩٢ و ٩٨) وعلى الفن ان بشخص هذه الفكرة.

ولما كانت الالفاظ عاجزة عن تادية ما بجول في الاعماق الباطنة، كيف ملارمه مثالية شو بنهور القائلة بان الموسيقى لا تعبر عن الفكرة وانما هي الفكرتينها. وكذا اوضحت الالفاظ - وهي في الاصل اشارة - فكرة بحد ذاتها اشبه بما سموه نظرية "الخب" عند شو بنهور او نظرية "عدم الوجود" (Non-Être) عند افلاطون (٢)

Commentaire du cimetière marin - Variété III - Valéry

Théorie de l'absence

(٣) في السفسطائي والبارمنيدي يبحث افلاطون في تجسيد ما لا وجود له.





وبذل ملارمه جهودا كبرى في سبيل بلوغ هذا الهدف، ولفرط استقصائه الوسائل تبين ظاهرا ان لا رابطا منطقيا بين اجزاء قصائده. وهو ممن لا يسمون الاشياء باسمها لان ذلك يضيع على القارئ لذة الاكتشاف. فالقصيدة اعجوبة مرصودة، على القارئ ان يهتدي شيئا فشيئا الى مفتاحها. فالشعر لا يعبر عن متضمنات الالفاظ المألوفة، لانه في الالفاظ ما اطلق عليه جماعة البديع اسم "توجيه". وفيها ابحاء يوحى بالصوت الذي يحيطها ايضا. وهو يثق بقدرة القارئ على استنباط المقصود وذلك بوسائل عدة اهمها الصوت المحدث في القراءة الجهرية.

والفرق بين شعره وشعر من سبقه كالفرق الذي بين الموسيقى الفكرية التجريدية في Wagner والموسيقى الوصفية (Handel) (١) ولقد سعى الى المطلق يحاول ايجاد علاقة المرثي وغير المرثي، فيترجم ما لا يقع منا بحس على ذلك ان يبلغ جواهر الاشياء. ونرجعه الى المطلق في كل شيء حداثته الى تحقيق الشعر الصافي.

اما صوره على اختلاف انواعها - من لمسية وسعاعية ونظرية - فتغدو حافزا لانتارة صور اخرى في الوجدان. وكان من تألف هذه الصور مع ادائها ان اصبح شعره متحفا من الابيات الجميلة (٢) وبخيل للقارئ بادي ذي بدء انها قصائده خلوة من كل نظام، على انه اذا تبصر وبسط القصيدة بسط المروحة، بانت له علاقات بعض اجزاء القصيدة ببعض واتضح له العنابة التي بلغت بالمؤلف شأوا يقارب تحقيقه المستحيل كما بانت الدراية والعناية في نبذ العنصر الثرى، وفي التغلب على الصدقة والميكانيكية، وفي الوقوف على جوهر القيم الفنية فلذة فلذة، حتى جعل للتنقيط في نهاية جملها واواسطها قيمة تعبيرية ايضا متممة للالفاظ. ثم انه استقصى امكانيات الكلم جادا انثر طريقة يمنح فيها الشعر ما منحه ونثر للموسيقى. وافضى كل ذلك الضنى في التأليف الى ادب مقل، ضنين، صاف، مجرد كعلم الجبر، مزدحم الصورة، مكتنف بضباب، قائم على صور الفكر المجرد، انه لون من ألوان التصوف، ورياضته الشعر.

Le rêve Mallarméen est cet univers des essences... Dans cette étrange mystique, la vision spirituelle, favorisée par un savant emploi irrégulier du langage, sollicite le dévouement entier de l'existence éphémère." (3)

(١) في كتاب Les idées Vivantes p:146-C.Mauclair بحث شيق في هذا الباب، فيراجع.

(٢) La poésie de St. Mallarmé p:239 - Thibaudet

(٣) H. Mondor - p:179

وبذل ملأه جهودا كبرى في سبيل بلوغ هذا الهدف، ولقرط استقصائه الوسائل تبين ظاهرا أن لا رابطا منطقيا بين اجزاء قصائده. وهو ممن لا يسمون الانشيا باسمها لان ذلك يضيع على القارئ<sup>١</sup> لذ الاكتشاف. فالقصيدة اعجوبة مرصودة على القارئ ان يعتدى شيئا فشيئا الى مفتاحها. فالشعر لا يهبر عن مضمونات الالفاظ المألوفة، لان في الالفاظ ما اطلق عليه جملة البديع اسم "توجيه"<sup>٢</sup>. وفيها اجزاء يوح بالسكوت الذي يحيطها ايضا. وهو يثق بقدرة القارئ على استنباط المقصود وذلك بوسائل عدة اهمها الصوت المحدث في القراءة الجهارية.

والفرق بين شعره وشعر من سبقه كالفرق الذي بين الموسيقى الفكرية التجريدية<sup>٣</sup> Wagner والموسيقى الوصفية (Händel) <sup>١</sup> ولقد معنى الى المطلق يحاول ايجاد علاقة المرنى وفير المرنى في فيترجم ما لا يقع منا بحس على ذلك ان يبلغ جواهر الاشياء. ونوعته الى المطلق في كل شيء حدثته الى تحقيق الشعر الماني.

اما صوره على اختلاف انواعها - من لامية وساعية ونظمية - فتند وحافرا لاثارة صبر اشقى في الوجدان. وكان من تألف هذه الصور مع ادائها ان اصبح شعره متحفا من الابيات الجميلة <sup>١</sup> وبخيل للقارئ بادي ذي بدء انما قصائده خلوة من كل نظام على انه اذا تبصر وبسط القصيدة بسط المروحة بانته له علاقات بعض اجزاء القصيدة ببعض واتضح له العناية التي بذلت بالمؤلف شاولا بقارب تحقيقه المتحميا كما بانته الدراية والعناية في هذا العنصر الثنى وفي التخلب على الصدقة والميكانيكية وفي الوقوف على جوهر القيم الفنية فلذ فلفظ حتى جعل للتنقيط في نهاية جملها واواعطها قيمة تعبيرية ايضا متممة للالفاظ. ثم انه استقى امكانات الكم جادا انر طريقة يمنح فيها الشعر ما فيه وقصر للموسيقى. واقضى كل ذلك الشئ في التأليف الى ادب مقلد ضيق عاف مجرد كعلم الجبره مزدحم الصور مكتشف بخباب قائم على جوهر الفكر ~~بجبره~~ انه لون من الوان التصوف ورياضته الشعر.

Le rêve Mallarméen est cet univers des essences... Dans cette étrange mystique, la vision spirituelle, favorisée par un savant emploi irrégulier du langage, sollicite le dévouement entier de l'existence éphémère." (3)

(١) في كتاب Les idées Vivantes p:146-C.Mauclair بحث شيق في هذا الباب فيراجع.

(٢) La poésie de St. Mallarmé p:239 - Thibaudet

(٣) La Vie de St. Mallarmé p:179 - H. Mondor

هكذا يصف مندور هذه الازمة في التأليف. وهكذا حقق مجالي الشعر الخنائي ، في حدوده القصوى ، وبورى احدهم (٢) ان الرمزية شي\* وملازمه شي\* آخر. اما نحن فنعتقد بعكس ذلك ان الرمزية لم تكتمل ولا استوى اودها ولا تحققت تحقيقا تاما الا به. كان في حلقات "الثلاثاء" اشبه بسقراط. ("وكان اذا تحدث يبلغ الكمال واذا عكف على التأليف عزم على ان يتخطى الى ما وراء حدوده فينكسر الاتزان وينهار الكمال الجميل (٣)

ما حدها الى القول بصف شعره :  
"Ma poésie est une impasse"  
(Seylaz - p: 166)

الرمز عند ملازمه قائم على امور عدة اهمها: تطهير الاشياء من مادتها. وبلوغ الكمال في هندسة الصور حتى تتجرد كالرياضيات وتصبح شفافة كالزجاج ، " فليكن الزجاج الفن والتصوف". وللصور دائرات اربع: صور متجمدة مستمدة من الطبيعة، ورموز <sup>لوحيا</sup> للجسد والشخص الانساني ، واستعارات مستقاة من الحياة الداخلية. وصور من وحي الآلات الموسيقية. والرمز وسيلة للتعبير عما لا يعبر عنه، وهو يشير الى الاشياء بطريقة تجريدية حتى كأنها ليست اشياء. انه يفرض الواقع وياوئ الى الحلم <sup>والإيهام</sup>، فلا يقف لدى المعنى بل يتابعه في نفس القارى\*، محاولا ان يكشف عن جوهر الوجود بالالفاظ.

### الحركة الرمزية

في عام ١٨٨٨ مات "لافورغ" ( La-forgue ) وانطقا "المتفكرون". وبورد H. Mondor ان الشاعر البرناسي ، Le Comte de l'Isle هو الذى اخترع الرمزية ان كان يحتال على محبة eredia ولى ملازمه. وكان ان <sup>عكج</sup> الشاعر Moréas هذه التسمية مقسرا الى انها هي التسمية الوحيدة التي تطابق النزعة الفنية الجديدة. ولقد نشر "مورباس" في عدد الـ Figaro بتاريخ ١٨ ايلول سنة ١٨٨٨ (٤) "فينا ما ارادت الرمزية هدمه لا ما حاولت بناءه. اما تحديده اياها فبهم. وبشير بنوع خاص الى تغلب الفكرة المجردة على الواقع ،

~~La vie de St. Mallarmé p: 239 - Thibaudet~~

~~La vie de Stephane Mallarmé p: 179 - H. Mander~~

Le symbolisme p: 106 - Poizat.

p: 536 La vie de Mallarmé - H. Mondor

p: 151 parnasse et Symbolisme - Martino

هكذا يصف مندور هذه الازمة في التأليف. وهكذا حقق مجالي الشعر الخنثي \* في حدوده القصوى \* ويرى  
احدهم (١) ان الرمزنة شيء \* ولازمه شيء آخر. اما نحن فنعتقد بعكس ذلك ان الرمزنة لم تكتمل ولا  
استوى اودها ولا تحققت تحقيقا تاما الا به. كان في حلقات "الثلاثاء" اشبه بسقراط. (وكان اذا تحدث ببلغ  
الكمال واذا عكف على التأليف عزم على ان يتخطى الى ما وراء حدوده فينكسر الاتزان ويتهار الكمال الجميل (٢)

ما حدها الى القول يصف شعره :  
Ma poésie est une infamie  
( Seylaz p. 166 )

الرمز عند ملارمه قائم على امور عدة اهمها : تفسير الاشياء من مادتها . وبلوغ الكمال في هندسة الصور  
حتى تتجرد كالرياضيات وتصبح شفافا كالزجاج \* فليكن الزجاج الفن والتصوف . وللصور دائرات اربع : صور  
متجسدة مستمدة من الطبيعة ورموز <sup>روحانية</sup> الجسد والشخص الانساني \* وامتمارات مستقاة من الحياة الداخلية  
وعور من وحي الآلات الموسيقية . والرمز وسيلة للتعبير عما لا يعبر عنه وهو يشير الى الاشياء بطريقة  
تجريدية حتى كأنها ليست اشياء . انه يرفض الواقع ويبوئ الى الحلم والابصار فلا يقف لدى المعنى  
بل يتابعه في نفس القاري \* محاولا ان يكشف عن جوهر الوجود بالالفاظ .

### الحركة الرمزية

في عام ١٨٨٨ مات "لافورغ" ( La fougue ) وانطفأ المتفكرون \* وهورد  
H. Mondor  
ان الشاعر البرناسي \* Le Comte de l'Isle هو الذي اخترع الرمزنة اذ كان يحتال على صديقه  
Heredia  
على ملارمه . وكان ان <sup>يكتب</sup> الشاعر Moréas هذه التسمية فصار الى انها هي التسمية الوحيدة التي تطابق الفترة  
الفنية الجديدة . ولقد نشر "مورياس" في عدد ال Figaro بتاريخ ١٨ ايلول سنة ١٨٨٨ (٣) فيينا ما ارادت  
الرمزية هدمه لا ما حاولت بنائه . اما تحديده اياها فبهم . ويشير بنوع خاص الى تغلب الفكرة المجردة على الواقعية

- ~~La vie de St. Mallarmé p: 239 - Thibaudet~~
- ~~La vie de Stephane Mallarmé p: 179 - H. Mondor~~
- Le symbolisme p: 106 - Poizat.
- p: 536 La vie de Mallarmé - H. Mondor
- p: 151 Parnasse et Symbolisme - Martino

ما قرر انتصار فكرة ملارمه على مبدأ "فرلين" وانتصار الرمز على من أطلق عليهم اسم متقهرين "قال مورياس:

" Ennemie de l'enseignement, de la déclamation, de la fausse  
" sensibilité, de la description objective, la poésie symboliste cherche à  
" vêtir l'idée d'une forme sensible, qui, néanmoins, ne serait pas son  
" but à elle-même, mais qui, tout en servant à exprimer l'idée, demeurerait  
" sujette. L'idée à son tour, ne doit point se laisser voir privée des  
" somptueuses simarres des analogues extérieures ; car le caractère  
" essentiel de l'art symbolique consiste à ne jamais aller jusqu'à  
" la conception de l'idée en soi. Ainsi dans cet art, les tableaux de  
" la nature, les actions des humains, tous les phénomènes concrets ne sauraient  
" se manifester eux-mêmes : ce sont là de simples apparences sensibles  
" destinées à représenter leurs affinités ésotériques avec des idées  
" primordiales ". (1)

هذا ما أورده عن اصول هذا الاتجاه الشعري من ناحية الفكرية، أما من ناحية التعبير فكل ما مبهم يهز

بالتحري من القيود القديمة والواقع إن "مورياس" يقترح جمع المقاييس التي وضعها "فرلين" إلى المواضيع الشعرية

كما فهمها ملارمه . : موفيق وفكر ورمز كذا كان الشعراء الجدد . على أن ("مورياس" لم يكن عناية وافية بالوسائل الموسيقية

في الشعر فنشأ انشقاق عام ١٨٨٦ بينه وبين "رينه جيل" وكان "جيل" قد استهدف أن يرأس مدرسة أدبية

جديدة، فأوجد مدرسة سماها "المدرسة الرمزية المنحمة" ثم حذف اسم "رمزي" وسماها - Instrumental -  
tiste.

أي "التطور الآلي . تطورية، إشارة إلى فلسفة "جيل" العلمية و "آلية" إشارة إلى دأبه على تنظيم آلات تبين وقع

الفعل الشعري . فاختلف إلى مختبره رهط وفروا من الشعراء الرمزيين يتلقون هذه الاصول . ومذهب "جيل" هذا تنم

لما فكر به "رمبو" من قبل آن غدوا يطبقون النتائج التي بلغها علم الفيزياء على الاصوات الموسيقية وعلى الالفاظ. فلقد

توخوا أن يجردوا الالفاظ من قوتها التعبيرية من حيث هي فكر مجردة وأن يجعلوا منها نغمات موقعة، فيستحيل ما

يلغنا عن طريق السمع إلى الوان . واللفظة سكب من الانغام وطاقة من الالوان . وكذا اتسع خصائص الوسائل

التعبيرية في الفن الشعري . وارسل "جيل" كتابه المعروف Traité du Verbe (١٨٨٥-١٩٠٤)

واستمرت المشادة بين "مورياس" و "ج" جيل" حتى تعب "مورياس" من الاضطراب والانشقاق اللذين جدنا . أو أن

الذين خرجوا على التقليد الشعري المعتاد بلغوا حداً <sup>معتدلاً</sup> فنبذ مورياس جميع المبالغات التي <sup>وصلوا</sup> إليها



ما قرر انتصار فكرة ملارمه على مبدأ "فولرين" وانتصار الرمز على من أطلق عليهم اسم مثقفين "قال مورياس"

" Ennemie de l'enseignement, de la déclamation, de la fausse  
" sensibilité, de la description objective, la poésie symboliste cherche à  
" vêtir l'idée d'une forme sensible, qui, néanmoins, ne serait pas son  
" but à elle-même, mais qui, tout en servant à exprimer l'idée, demeurerait  
" sujette. L'idée à son tour, ne doit point se laisser voir privée des  
" somptueuses sinarres des analogies extérieures ; car le caractère  
" essentiel de l'art symbolique consiste à ne jamais aller jusqu'à  
" la conception de l'idée en soi. Ainsi dans cet art, les tableaux de  
" la nature, les actions des humains, tous les phénomènes concrets ne saurai  
" se manifester eux-mêmes : ce sont là de simples apparences sensibles  
" destinées à représenter leurs affinités esotériques avec des idées  
" primordiales ". (1)

هذا ما أورده من اصول هذا الاتجاه الشعري من ناحية الفكرية اما من ناحية التعبيرية فكلما تبين يوم

التحسر من القيود القديمة والواقع ان "مورياس" يقترح جمع المقاييس التي وضعها "فولرين" الى المواضيع الشعرية

كما فهمها ملارمه . : موبلى ونكرورمز كذا كان النصار الجدد . على ان ("مورياس" لم يكن عناية وافية بالوسائل الموسيقية

في الشعر فنشأ انشقاق عام ١٨٨٦ بينه وبين "رينه جيل" وكان "جيل" قد استهدف ان يترأس مدرسة ادبية

جديدة فوجد مدرسة اسماها "المدرسة الرمزية الممنعة" ثم حذف اسم "رمز" وسماها "evolutive instrumen-  
tiste".

اي "التطوير الآلية" . تطويرة اشارة الى فلسفة "جيل" السلمية و "آلية" اشارة الى دأبه على تنظيم آلات تبين وقع

"الفعل" الشعري . فاختطف الى مخبره رهط وفر من الشعراء الرمزيين يتلقون هذه الاصول . وذهب "جيل" هذا قلة

لما فكر به "رمبو" من قبل آن قدوا يطبقون النتائج التي بلغها علم الفيزياء على الاصوات الموسيقية وعلى الالفاظ فلتد

توخوا ان يجرؤوا الالفاظ من قوتها التعبيرية من حيث هي فكر مجردة وان يجعلوا منها نغمات موقعة . فيستحيل ما

يلتفتنا عن طريق السمع الى اللون . واللفظة سكب من الانعام وطاقة من الالوان . وكذا اتسع خصائص الوسائل

التعبيرية في الفن الشعري . وارسل "جيل" كتابه المعروف (1885-1904) Traité du Verbe

واستمرت المناقشة بين "مورياس" و "جيل" حتى تمح "مورياس" من الاضطراب والانشاق اللذين بدتا . او ان

الذين خرجوا على التقليد الشعري المعتاد بلغوا حدا <sup>معتدلا</sup> . فنبذ مورياس جميع المبالغات التي وطأ اليها

واستكشف منذ عام ١٨٩١ (تصرح ١٤ الجول عن المتفكرين والرمزيين) وانشاء مذهباً احربه ان يكون رجوها الى الطريقة الكلاسيكية واطلق على هذا المذهب اسم المدرسة الرومية او البيزنطية.

ومما ينبغي التنبيه اليه المجالات المختلفة الفروع المتمشية مع الميول الادبية الشتى . فلكل ميل

مجلة تولد بمولده وتموت بموته، وتزعم ان ما كانت تولد وتموت . واليك جدولا في اشهر هذه المجالات والصحف :

ومن المجالات البرناسية : النهضة (١٨٧٢) مجلة العالم الجديد (١٨٧٤) جمهورية الادب (١٨٧٥) باريس

الحدثية (١٨٨١) . وافتتحت مرحلة الادب المتفكر بمجلة " القطة السوداء " وظهرت مجلة الضفة الشمالية

الجديدة (١٨٨٢) واطلق عليها فيما بعد اسم " لوتيس " (١٨٨٣) . والمجلة المستقلة " عصمت الحبر "

" لبارس " (١٨٨٤) و " السكبان " والمجلة " الوغنية " (١٨٨٥) و " <sup>البيمار</sup> الخيل " و " التفكر " (١٨٨٦) ومن المجالات الرمزية

" الرمزية " وقد انشأها غوستاف خان ومورياس (١٨٦٦) وما يكتب في سبيل الفن (١٨٨٧) والبراع (١٨٨٩) و " المروك

ده فرانس " (١٨٨٩) الذي لم يصبح رمزيا الا حوالي ١٨٩٥ وهي المجلة التي <sup>عمرت</sup> <sup>يعلم</sup> ولخصت الحركة الرمزية في اوجها . وفي

عام سنة ١٨٩٠ ظهرت " الاحاديث السياسية والادبية " ومجلة " التمسك " وظهرت المجلة البيضاء عام ١٨٩١ (١)

ولا يسع الدارس ان يغفل على حقائق هذه الحركة في حذافيرها ما لم يطالع على تطورها خلال هذه المجالات -

ويبدو ان الحركة الرمزية - تبعا لناموس الحياة الاعلى - مرت في اطوار ثلاثة ففي الطور الاول : بلغت ذروتها يوم

حاولت تطبيق نظرياتها جميعا ويوم ادركت ان الشعر ينبغي ان يكون مثاليا وان الفكرة لا <sup>يعبر</sup> <sup>يعبر</sup> عنها بشكل

مباشر بل من خلال نقاب من الاساطير الرمزية تحبوه " قيمة عالمية خارجة عن حدود المكان والزمان " ، وان الشاعر

لا ينبغي ان ييوج وبقول بل ان يوفي مجرد ايها . فعمد الشعراء الى انتزاع الصور والرموز من الادب القديمة به

با عيار ان الادب القديمة وحدها استطاعت ان تخلق رموزا . ففي الادب اليوناني مثلا رموز لم يبرها فرط الاستعمال من <sup>مثل</sup> <sup>مثل</sup>

ال " Sirènes " و Chimère و Nymphes ، وكذلك بعض الاساطير القديمة فتواردت في شعر

اسماء Ariane كدليل على النفس التي تستهوي بلوغ البهم و " Omphale " وهي تمثل تعطش الرجل الازلي

للرأة . كما انهم استعانوا باساطير الادب الشمالية واساطير العصور الوسطى لا سيما التي عممتها الموسيقى

الاغنية . <sup>وعلا</sup> <sup>وعلا</sup> كل من الشعراء يتتبع صور الخاصة والبلاد التي كان يمسرها في تلمذه الداخلي ، وبعضها ورد مشتر

واستكشف منذ عام ١٨٩١ (تصريح ١٤ ايلول عن المتفكرين والرمزين) وأنشأ مذهباً أحربه أن يكون رجوعاً إلى الطريقة الكلاسيكية، وأطلق على هذا المذهب اسم المدرسة الرومية أو البيزنطية.

وما ينبغي التنبيه إليه المجلات المختلفة الفترات المتعشبة مع الميول الأدبية الشتى. فكل ميل

مجلة تولد بمولده وتموت بموته وتكره أن ما كانت تولد وتموت. وإليك جدولاً في أشهر هذه المجلات والمصنف:

ومن المجلات البرناسية: النهضة (١٨٧٢) مجلة العالم الجديد (١٨٧٤) جمهورية الآداب (١٨٧٥) باريس

الحدثية (١٨٨١) وافتتحت مرحلة الآداب المتفكر بمجلة "القطعة السوداء" وظهرت مجلة الضفة الشمالية

الجديدة (١٨٨٢) وأطلق عليها فيما بعد اسم "لوتيس" (١٨٨٣) والمجلة المستقلة "وعصاة الجبر"

"لباريس" (١٨٨٤) و"المكابان" والمجلة "الوغيية" (١٨٨٥) و"البلبل" و"التفكير" (١٨٨٦) ومن المجلات الرومية

"الرمزية" وقد أنشأها غوستاف خان وموريس (١٨٦٦) وما يكتب في سبيل الفن (١٨٨٧) واليداع (١٨٨٩) و"المرکور"

ده فرانس (١٨٨٩) الذي لم يصبح رمزياً إلا حوالي ١٨٩٥ وهي المجلة التي <sup>عاصرت</sup> <sup>يوم كانت</sup> الحركة الرمزية في أوجها. وفي

عام ١٨٩٠ ظهرت "الاحاديث المياعية والأدبية" ومجلة "التنصت" وظهرت المجلة البيضاء عام ١٨٩١ (١)

ولا يسع الدارس أن يغفل على حقائق هذه الحركة في هذا فترها ما لم يطالع على تطورها خلال هذه المجلات -

ويبدو أن الحركة الرمزية - تبعاً لناموس الحياة الأعلى - مرت في أطوار ثلاثة ففي الطور الأول: بلغت ذروتها يوم

حاولت تطبيق نظرياتها جميعها وروم أدركت أن الشعر ينبغي أن يكون مقالاً وأن الفكرة لا <sup>يعبر عنها</sup> <sup>بشكل</sup>

بما شربل من خلال نقاب من الأساطير الرمزية تحبوه "قيمة فعلية" خارجة عن حدود المكان والزمان. وأن الشاعر

لا ينبغي أن يوح وبقول بل أن يوح. مجرد إيجاز. فعمد الشعراء إلى انتزاع الصور والرموز من الآداب القديمة باعتبار

أن الآداب القديمة وحدها استطاعت أن تخلق رموزاً. ففي الآداب اليونانية مثلاً رموز لم يبرها فسرط الاستعمال من مثل

الـ "Sirènes", "Chimères", "Nymphes". وكذلك بعض الأساطير القديمة فتواردت في شعرهم

اسماً Ariane كدليل على النفس التي تشتهي بلوغ البهيم و "Omphale" وهي تمثل تحطش الرجل الأزلي

للزوجة. كما أنهم استعانوا بأساطير الآداب الشمالية وأساطير العصور الوسطى لا سيما التي عمتها الموسيقى

الوغيية. <sup>وإذا</sup> <sup>فإن</sup> كل من الشعراء يتدع عوره الخائفة والبلاد التي كان يصورها في تأمله الداخلي. وبعضها ورد مشتركاً

بينهم كصورة الضباب وصورة البقاع المكفنة بالثلوج ، والينابيع المتعللة وفي الماء ينبسط كالمرآة تستريح عليه بعض اوراق ذابلة الخ . . . فنعلم قائلين انهم كانوا يرون في الاشياء جميعها رموزا . فكل ما في الوجود الحسي رموز تتكلم . وشاعت نظرية "العلاقات" كما فهمها بودلير وبلغت اقصى حد ودها ونالت خطوط كبرى . واشهر الاسماء

التي عرفت في هذا الطور Gustave Khan (١٩٣٦-١٨٥٩) (Vielé-Griffin ١٩٣٧-١٨٦٤)

و Stuart Merrill (١٨٦٣-١٩١٥) الاميركيين و Paul Fort (من مواليد ١٨٧٢) . ولا ندرهم بالتفصيل فكل منهم يفترض دراسة خاصة وما ذلك من شأننا .

اما في الطور الثاني (١) وفيه تندج الشعراء نحو ~~الرمزية~~ رمزية معتدلة ورجعوا الى التقليد الى

البرناسية والرومانتيكية او قل الى الكلاسيكية . وبعثه شعرا على راسهم "مورياس" (١٨٥٦-١٩١٠) فان "مورياس" الذي ساهم في الحركة الرمزية يوم بلغت اوجها لا يمت شعره الى الرمزية بصلة . قد ينسب اليه القاري الى الآداب التي سبقت الحركة او عقيبتها ولكنه يقرر دفعة انه ليس من الرمزية بشيء . فان هذا الجهد الشاعر اليوناني الولادة ، الفرنسي الثقافة ، الكلاسيكي النحوة ، الميل الى العواطف القوية البسيطة ، نشر كتابا لاول "Syrtès" عام ١٨٨٤ وهو ذكريات حب قديم يميل الى ان يكون من الادب "التفهمي" في حبه الصوفي الحزين وفي مقته للحياة ، اما صوره فبرناسية واضحة ، وشعره في طريقة نظم يتمشى مع القوانين التي سنها فرلين . ثم نشر كتابه Cantilènes عام ١٨٨٦ وهو اناشيد واحاديث عن الاساطير القديمة . على انه كان بشير في هذه

الفترة ان الشعراء ابحا ورمز وسعي لتحقيق الفكرة في شعره ، وله في هذه المجموعة قصائد عنوانها "التجربة الصافي" كانها مستمدة من ملارمه . اما قطعه Mélusine فيها - رغم وضوح صورها - يريق من الرمزية .

على ان مورياس لم يخلق ، فانشئت كزائمه وحول اتجاهه نهائيا عام ١٨٩١ لدى صدور كتابه Pèlerin passionné.

فصخ بقوله : " انني انفصل عن الرمزية التي يعود بعض الفضل في ابتداعها لي . لقد ماتت تلك المرحلة العبورية التي سموها الرمزية ، وينبغي ان تنشى شعرا مطلقا قويا جديدا عافيا واهلا بان يقابل بالشعر القديم " (٢) وهكذا نشأت المدرسة <sup>البرزخية</sup> ~~الرمزية~~ برجوها الى الادب اليوناني اللاتيني والى من لفاته والتفت لفته من الشعراء . ثم وضع

"مورياس" كتاب "Stances" وهو فيه بنحو نحو راسين لما يشتمل عليه من وضوح اللغة والسهولة .

(١) وبسمي Schmidt اصحابه بالرمزين (١٨٨٤) المتمردين p. 68



يختم كسوة الشباب وسرور البقاع المكفنة بالثلوج ، والينابيع المضطربة وفي الماء ببساط كالمرآة تسترجم عليه بعض  
أوراق ذابلق الخ ... فنعلم قائلين انهم كانوا يرون في الاشياء جميعها رموزا . فكل ما في الوجود الحسي رموز  
تتكلم . وشاعت نظرية "العلاقات" كما نراها بوليفر وبلنيت انفسا حدودها وثابت خطوط كبرى . واعلمر الاسماء

التي عرفت في هذا الطور  
Gustave Khan (1801-1976) Violet Griffin (1814-1977) .  
Stuart Merrill (1863-1915) الاميركسي و Paul Fort (من مواليد 1872) . ولا ننسى  
بالفصيل فكل منهم يخترع دراسة خاصة وما ذلك من شأننا .

اما في الطور الثاني ( ١ ) وفيه تدبر الشعراء نحو الرمزية رمزية معتدلة يرجعوا الى التقليد الس  
البرناسية والرومانتيكية او قل الى الكلاسيكية ويحللونها على راسهم "مورياس" (1806-1910) فان "مورياس"  
الذي ساهم في الحركة الرمزية يوم بلنيت اوجها لا يمت شعره الى الرمزية بمسلة . قد ينسبه القارئ الى الآداب  
التي سبقت الحركة واعتبتها ولكنه يقرر دفعتانه ليس من الرمزية بشيء . فان هذا الجهد الشاعر اليوناني الولادة  
الفرنسي الثقافة الكلاسيكي النهضة الميل الى المواطن القوية البسيطة . نشر كتابا لاول "Syrtis"  
عام 1884 وهو ذكريات حب قدم يميل الى ان يكون من الادب "الظهوري" في حبه الصوفي الحزين وفي مقته للحبيبة  
اما سره فبرناسية واضحة وشعره في طريقة نظم تقتبس مع القوانين التي سنها فولين . ثم نشر كتابه  
Cantilènes عام 1886 وهو اناشيد واحاديث عن الاساطير القديمة . على انه كان يشير في هذه  
الفترة ان الشعراء ابحاء ورمز ومحيي لتحقيق الفكرة في شعره وله في هذه المجموعة قصائد عنوانها "التجريد  
الساقي" كانتا مستمدة من ملاده . اما نطمه  
Mélusine فيها - ولم وضوح صورها - يريق من الرمزية .

على ان مورياس لم يخلق . فانتقلت فرائصه حول اتجاهه نهائيا عام 1891 لدى صدور كتابه "Le Pèlerin passion  
no. 1" فصرخ بقوله : "انني انفصل من الرمزية التي يحود بعض الفضل في ابتداعها لي . لقد ماتت تلك المرحلة المحبوبة  
التي سموها الرمزية وبتنفي ان تنفس شعرا مطلقا قويا جديدا عانيا واحلا بان يقابل الشعر القديم "٢" وهكذا  
نشأت المدرسة <sup>البنزلة</sup> "البنزلة" بوجهها الى الادب اليوناني اللاتيني والى من لف لفة والتفت لفته من الشعراء . ثم وضع

"مورياس" كتاب "Stances" وهو فيه يخوض نحو راسين لما يشتمل عليه من وضوح اللغز والسبوتة .

(١) وصي اصحابه بالرمزين (حيث) المترودين Schmidt



و بجدر بنا ان نذكر مع اسم "مورياس" شعراء آخر يمثلون هذا الطور المعتدل الذي نحا الى

الكلاسيكية خير تمثيل . من هؤلاء H. de Régnier فكتبه (١٨٨٥) Lendemain s , assements -

و (١٨٨٦) و " Sites " (١٨٨٧) خالية من كل لون تفهقي او رمزي. فهي صور للطبيعة الخارجية واحلام

في الازمنة الغابرة والمجموعات هذه لم تخرج عن التقليد في انظامها وادائها وصورها . واختلف الى اجتماعات ملارمه

بين (١٨٧٥-١٨٨٥) فقاثر بالذهب الرمزي ونشر عام ١٨٨٨ كتاب Episodes يظهر فيه بعض ما انفع به من

تعاليم "المعلم" ثم انتفى الى الفسفة التي اعتنقت مذهب "جيل" الصوتي الآلي ولكنه ظل بعيدا عن النظرية المتحجرة واكتفى

بتجديد انغام البيت الشعري - فعمد الى البيت "الحر" مع الحفاظ على القيم الصوتية والهي التام في خلق الالفة

ما بينها . ولم يتحرر من هذا الميل الا عام ١٨٩٥ حيث نحا نحو مورياس . و يعتبر البعض ان "رينيه" هو

الرمزية كما نعتبر ان الرومنتيكية هي "فكتور هيجو" وان بودلير وملارمه وفرلين اعلنوا الرمزية وهياؤها وحدوها <sup>التي</sup> <sup>التي</sup>

اما "رينيه" فجدد الشعر من ناحتي المعنى والمبنى وسبر غور النفس فحلمها وادرك ان جواهر الاشياء <sup>رموز</sup>

وان الرمزية ظلت مقفلة حتى جاء هو فخرجها الى النور (١) ولكن الوجهة هذه لا تصح الا اذا جردنا لفظ "رمزية"

من المعنى الذي اعد لها الشعراء الرمزيون انفسهم . زد ان الذين تكلموا على الرمزية اعتبروه <sup>Schmidt</sup> مخلقا (75) <sup>مخلقا</sup>

ومنهم ايضا "البيرو سامان" و "شارل غيران" و "فرنسيس جاس" و "فرهن" (٢٠)

اما الطور الثالث : فهو من سنة الحياة : ولادة <sup>فتمت</sup> فتداع فموت . والمدارس الادبية التي ازدهرت

في فرنسا خلال القرن التاسع عشر عديدة لم تعمر طويلا فالرومنتيكية (١٨٦٠) لم تتجاوز الثلاثين عاما والبرنا

(١٨٩٠) العشرين والرمزية اقل منهما جميعا . <sup>وقد شيعت</sup> <sup>لشيعتها</sup> منهم شيعتها بشي من الابتهاج بعد ان مضى عليها ما يقبل

عن <sup>الخمس</sup> عشرة سنة . وذلك لان الرمزية كانت متعرضة اكثر من سواها للدمار لامور شتى اهمها : -

١- لبعدها بين الاهداف التي <sup>يحي</sup> <sup>يحي</sup> اليها الرمزيون وتحقيق هذه الاهداف في منتجاتهم .

٢- لانهم في نظرتهم الى الفن واللون توخوا المطلق في خلقهم <sup>لغة</sup> /جديدة والعالية في نظرتهم في الكو

فكان ان الذين بها هموا في تحقيق هذه المبادئ شعروا بعجزهم فاضحل ايمانهم فانفصلوا عن

الحركة .

p:183 et 184 Le symbolisme - Poizat (١)

et 199 - 224 (٢)

p: 175 - 197 - Parnasse et symbolisme - Martino.



٣- لم تتحقق الرمزية في انتاج الا واختلف الناس في قيمته الادبية . فيصرح احد الرمزيين Rette

( وله دراسة وافية عن الرمزية بعيبها شي من التحيز ) ان ملارمه ، المعلم ، لم يكن مفكرا عظيما ولا شاعرا عظيم . وكذلك يعتبر رمزي آخر G. Maclaclair في السنة نفسها ( ١٨٩٤ ) ان الرمزية خارت وانطفأت . وهذا ما يستتبع من تقرير Huret وكذلك اعد Catulle Mandés تقريراً حاول فيه ان يرتب الشعراء بحسب مصفهم فكان الاسم الاول ( فيكتور هيجو " اما اسم " ملارمه " فيجبي " اخيرا بعد لامرتين وموسه و " دي ليل " . ١ )

٤ - وفي عام ١٩٠٠ نشأت مدارس مختلفة من مثل Naturisme و Humanisme  
Intégralisme , Synthétisme , Paroxysme , Somptuarisme  
Simultanéisme , Intenséisme , Sincérisme , Impulsionnisme,  
Unanimisme , Futurisme ,

وغيرها . والواقع ان هذه الاسماء لم تنطلق على مدارس بل على مذاهب فردية حملت اسم مدرسة لتدراها عنها هجطت النقد ، او لتثبت معتقداتها الشخصية . وكانت جميعها تقاوم الاتجاه الرمزي لـ لسببين اساسيين : اولاً : لان الرمزية حصرت الادب في الادب (littérature pour littérateur) ثانياً : لانها نفسيات مريضة تشكك بالموجودات الظاهرة ولا تؤمن بايجابية العلم .

ثم ان الرمزية حاولت ان تنهض بنظرية الفن للفن " حتى المطلق " بينا كان يعتقد الناس ان للفن غاية : فتمنح المجتمع من بطلان النزعات الصوفية والفكرية المجردة ، وكانت الغلبة للعقل <sup>النقي</sup> . على ان لفظة " موت " لا تتخذ في الادب معناها في الكائنات الحية . فعندما تقول ان الرمزية انتهت اوسواها من الاتجاهات الادبية فلا يعني ذلك انها انكشفت وانحدرت وانطفأت الى الابد . ذلك ان الرمزية اتخذت في فرنسا وجهات جديدة اشهرها على الاطلاق جماعة الدادايسم Dadaisme " او الغزو واقعية والادب المكعب " وقد حاول التعبير عما لا يعبر عنه . وازافت الى وسائل الرمزيين وسائل اخرى تنم عن حرية الشعراء ايرراد الصور بحسب ما تمر في النفس قبل ان ينظمها العقل . فهم باطنيون اساسا وجوهرا " يتممون ربمو وملارمه " ولا يتركون في ام <sup>تمرد</sup> ~~هم~~ الرمزية زيادة لمستزبد .

وهناك تانـيراق العبادي الرمزية التي تجسدت في افراد امثال " بول فاليري " و " بول كلودل " <sup>نادر</sup> ~~فيليب~~ وان لم يكن رمزيا فهو نتيجة الاختمار والهي اللذين جعلت منهما الرمزية اوضاعا بقية . فنشأ لدى الشعراء وقد شرط

٣- لم تتحقق الرمزية في إنتاج الا واختلف الناس في قيمة الادبية . فيصريح احد الرمزيين A. Rette

( وله دراسة وافية عن الرمزية بحسبها شيء من التحيز ) ان ملارمه ، المعلم ، لم يكن مفكرا طيبا ولا شاعرا عظيم  
وكذلك يعتبر رمزي آخر C. Maitelclair في السنة نفسها ( ١٨٩٤ ) ان الرمزية خارت وانططقت . وهذا ما يستش من  
تفسير Huret وكذلك اصد Catulle Mandés تفسيرها حاول فيه ان يرتب الشعراء بحسب مستوى  
فكان الاسم الاول ( فيكتور هيجو ) اما اسم ( ملارمه ) فيجيبه اخيرا بعد لامرتين وموسه و " دي ليل " . ( ١ )

٤- وفي عام ١٩٠٠ نشأت مدارس مختلفة من مثل Nativisme و Humanisme  
Intégralisme : Synthétisme : Paroxysme : Somptuarisme  
Simultanéisme : Intenséisme : Sincérisme : Impulsionnisme  
Unanimisme : Futurisme :

غيرها والواقع ان هذه الاسماء لم تنطلق على مدارس بل على مذاهب فردية حملت اسم مدرسة لتدرك عنا هبطت  
النقاد اولت نسبت معتقداتها الشخصية . وكانت جميعها تقاوم الاتجاه الرمزي لـ المسيحيين اساعين : اولاً : لان  
الرمزية حشرت الادب في الادب ( littérature pour littérature ) ثانياً : لانها نصبت منصفة تشبه  
بالموجودات الظاهرة ولا تؤمن بايجابية المعلم .

ثم ان الرمزية حاولت ان تتنسى بنظرية الفن للفن " حتى المطلق بينما كان يعتقد القارئ للفن  
فانية : فيصير المجتمع من بطلان الفوات الموقوفة والفكرية المجردة وكانت النجاسة للعقل <sup>النفسي</sup> . على ان  
لفظة " موت " لا تتخذ في الادب معناها في الكائنات الحية . فعندما نقول ان الرمزيات انتهت اوسواها من الاتجاهات  
الادبية فلا يعني ذلك انها افكشت وانحصرت وانطقت الى الابد . ذلك ان الرمزية اتخذت في فرنسا وجهات  
جديدة اشهرها على الاطلاق جماعة الـ Dadaisme او الفوزانية الـ الادب المكعب وقد  
حاول التعبير عما لا يحسره واضافت الى وسائل الرمزيين وسائل اخرى تتم من حرية الشعراء ايستمراد  
الصور بحسب ما تفر في النفس قبل ان يظلمها العقل . فهم باعطينا ما سا وجوهها " يسمون رمبو وملارمه " ولا يتركون في امر  
هذه الرمزية زيادة لمعتهد .

فأدبها  
وهناك تائسيران المبادئ الرمزية التي تجسدت في افراد امثال " بول فاليري " و " بول كودول " <sup>فأدبها</sup>  
وان لم يكن رمزا فهو نتيجة الاختار والخيال الذين جعلت منهما الرمزية اوضاعا بنية . فنشأ لدى الشعراء وقد غوط

استمرار  
بالتأليف منذ ١٨٩٠ وعاصرا الحركة الرمزية . رد فعل مال بهما الى طرق النظم المألوفة والى ~~المستطير~~  
قوى العقل ، والكلاسيكية . وكذا بلخ " اندره جيد " الاسلوب الكلاسيكي على ان ادبه في صوره وفي تعويله  
على <sup>قصة</sup> ~~قصة~~ الالفاظ لا يزال على وجود الرمزية لم ينعتق منها . (١)  
اذن على هل ماتت الرمزية .

تتساءل المجلات ، وتندلجى الاقلام متسائلة كل يوم هل ماتت الرمزية . الحق ان المؤرخين لم يصدروا  
في ذلك حكما باتا ولكننا نعتبر ان المبادئ الحادة التي نظمتهائها حوالي ١٨٩٠ فقدت من حداثتها ومضائهم-ا  
المغالطة تراجمت شيئا فشيئا عما اعتبرت نوايس نهائية ومقاييس لا تقبل الجدل ، فخفت الصرخة ، وتدانت حدود  
الخلو ، وتقاربت الى المعقول فجمع المبرزون من الشعراء المعاصرين بين ما ظننته الرمزية شرطا ضروريا وكافيا  
وبين <sup>وبين</sup> ~~وبين~~ للتقليد الكلاسيكي فنجم عن هذا الجمع موقف معقول ينتقي بعض فضائل المذهب الرمزي  
ويعزجها بخلاصة الكلاسيكية العليا (٢) لم تمت الرمزية ولم تبق في اوجها . فلا تزال مبادئها بعد ان لانت ،  
شعاعا يتصل في ادب ~~الرمزية~~ المعاصرين في فرنسا ، فكلوديل " بحول التصوف الرمزي الى تصوف مسيحي " ،  
وبحول " Péguy " الخيب الرمزي الى رمزية تاريخية وبكتنف " <sup>ابولينير</sup> ~~ابولينير~~ " في الرمزية الفوق واقعية ،  
كما امتد في زمن الحركة وبعدها الى ايطاليا فكان " <sup>d'annunzio</sup> ~~Maeterlinck~~ " والى بلجيكا فكان <sup>Mart</sup> ~~Mart~~ <sup>Merril</sup> ~~Merril~~  
والى اميركا فكان " ستورن مرل " .

### "المسرحية الرمزية"

ان الشعراء الرمزيين ، شان سواهم من الشعراء المعتمين الى مختلف المدارس الادبية - وضعوا  
مسرحيتهم بحسب المذاهب الفنية التي اختطوها لانفسهم . فنفخوا في المجردات حياة وفي " عفة الفكرة " .  
وفاخروا بتحقيقهم ذلك . ولم تعد المسرحية قائمة على قوة المفاجئات في حوادث الرواية نفسها وانما توخوا ان  
يجعلوا للمسرحية تأثيرا شبيها بالتأثير الذي تتركه " السافوتي " في ذات السامع المتذوق . فاستعانوا بالانغام  
الموسيقية والانوار والاخراج وبالاضواء والعطور المنسجمة كلما اقتضت الحاجة على انها تساعد على خلق هذا  
الجو النفسي . وللمشترع ملارمه فصل دقيق بذهل في هذا الباب . فبعد ان يتحدث ملارمه عن الرقص ويدخل الى

(١) Parnasse et Symbolisme - Martino ص: ٢٠٢-٢١٦

(٢) راجع في تراث الرمزية الكتاب القيم



بالتأليف منذ ١٨٩٠. وأسر الحركة الرمزية. رد فعل مال بها الى طرق النظم العالوية والى <sup>استمارة</sup> ~~الحقل~~ الحقل. والكلاسيكية. وكذا بلخ "اندره-جيد" الاسلوب الكلاسيكي على ان ادبه في صوره وفي تحويله على <sup>تصير</sup> ~~في~~ الالفاظ لا يزال على وجود الرمزية لم يمتق منها (١). اذن على هل ماتت الرمزية.

تتساءل المجلات، وتتداعى الاقلام مسائلة كل يوم هل ماتت الرمزية. الحق ان المؤرخين لم يحدروا في ذلك حكما باتا، ولكننا نعتبر ان العبادى الحادة التي نظمتهائيا حوالي ١٨٩٠ فقدت من حدتها ومفاهيمها المعنوية، ارجعت شيئا فشيئا عما اعتبرته نوايسر نهائية ومقاييس لا تقبل الجدل، فخلقت الصرخة وتداوت حدود الخلو، وتناوبت الى المعقول فجمع البرزخ من الشعراء المعاصرين بين ما ظنقه الرمزية شرطا ضروريا وكافيا <sup>وبين</sup> ~~للشعر~~ التقليد الكلاسيكي فنجم عن هذا الجمع موقف معقول يتلقى بعض فضائل المذهب الرمزي ويمزجها بخلاصة الكلاسيكية العليا (٢) لم تمت الرمزية ولم تنق في اوجها فلا تزال مبادئها بعد ان لانت. شعاعا يتسلل في ادب الموضوعة المعاصرين في فرنسا، فكلوديل "بحول التصوف الرمزي الى تصوف مسيحي" وبحول "Péguy" النخب الرمزي الى رمزية تاريخية وبكتنف <sup>ابو لينز</sup> ~~الرومانتي~~ "في الرمزية الفوق واقعية". كما امتد في زمن الحركة وبعدها الى ايطاليا فكان "D'Annunzio" والى بلجيكا فكان <sup>مارتن</sup> ~~مارتن~~ <sup>مارتن</sup> ~~مارتن~~ والى اميركا فكان "ستور-مرل".

### "المسرحية الرمزية"

ان الشعراء الرمزيين، شان عواهم من الشعراء المعتنين الى مختلف المدارس الادبية - وضعوا مسرحيتهم بحسب المذاهب الفنية التي اختطوها لانفسهم. فتلقوا في المجردات حياة وفي "صفوة الفكرة" واغروا بتحقيقهم ذلك. ولم تعد المسرحية قائمة على قوالب المفاجئات في حوادث الرواية نفسها وانما توخوا ان يحملوا للمسرحية تأثيرا شبيها بالتأثير الذي تتركه "الساغوتي" في ذات السامع المتذوق. فاستعانوا بالانغام الموسيقية والانوار والاخراج وبالاضواء والخطوط المنسجمة كلما اقتضت الحاجة على انما تساءد على خلق هذا الجو النفسي. وللمشترع ملارمه فصل دقيق بذهل في هذا الباب. فبعد ان يتحدث ملارمه عن الرقص ويدخل الى

(١) Parnasse et Symbolisme - Martino، ٢٠٧-٢١١

(٢) راجع في تراث الرمزية الكتاب القيم  
(1943) The Heritage of Symbolisme - C.M. Bowra.

جوهره ويبدى صلاته بالفن المسرحي ، يستطرد الى فصل عن المسرح يلفت فيه النظر الى مساهمة الفنون في الشعر بتوليد الحالة النفسية حتى تبلغ النفس حالة حلم من احلام الفردوس (١) ولا نعرف من حال هذه الناحية من الانتاج بحسب النظرية الرمزية - بمثل ما حللها ملارمه ، فلتراجع في امالها . (٢) ولقد اعتبر المسرحيون الرمزيون ان تسقط الحوادث ، وخلق القلق في الحاضرين ليست من باب الفن المسرحي الاعلى ، بل ان الغرض الاول والاخير انما هو وضع القارى في جو . وفي عرفهم ايضا ان الشعر لا ينبغي ان يستقيم على وزن واحد ، فالشعر الحر ابلغ تعبيراً واقرب الى نقل الحالة النفسية وخلقها في السامع وتوسيعها من الشعر الذي عهد في المسرحية الكلاسيكية او بعدها . لان الابلات ذات الازان المختلفة موسيقى بحد ذاتها تغني . ولقد وضع H. de Régnier مسرحية عنوانها "L'Homme et la Sirène" يدرس فيها استحالة التفاهم بين الرجل والمرأة . ووضع F. Hérold في مسرحية بعض اساطير الشرق والعصور الوسطى حيث يشغل الايمان والحب والموت وكلها ينبوع للرموز . ومسرحية Viélé Griffin وهي قائمة على القلق والصراع العاطفي . ويجدر بنا ان نذكر اسم F. Jammes و Verhaerens بنوع خاص حيث تركز المسرحية على الفلسفة والرموز محمولة في هودج الحركة "الدراماتيكية" هو كالرسم "رامبراندت" واضح غامض . "مات الاله فالقافلة الانسانية وحدها الهية" (راجع) 230-Le symbolisme-Poizat

وانشاء "بول فور" مسرح الفن عام ١٨٩٩ حيث كانت تشمل بعض المسرحيات الرمزية . وجدير بالذكر انهم حولوا النشيد الاول في الاليادة الى قطعة موسيقية ، كما انهم وضعوا نشيد الاناشيد في مسرحية ، وفي المشهد الذي تلقى فيه "سولاميت" عشيقها وتنفخ العطور ، سفحوا في القاعة عطوراً تحقيقاً لنظرية المسرحية .

وانشاء مسرحاً آخر اطلقوا عليه اسم "مسرح العمل" استمر بدايه في الفترات الاولى بين (١٨٩٣-١٨٩٩) ثم تراجعت قوة الحركة شيئاً بعد شيء . وكانت مسرحيات القراء الرمزيين غير الفرنسيين تترجم وتمثل واخصهم بالذكر الانكليزي . وكان من اهداف "العمل" الاولى اظهار "ابسن" للمجتمع الفرنسي لان مسرحيته تشمل ميول "المتفهمين بن"

جوهره ويبدى صلاته بالفن المسرحي . يستطرد الى فصل من المسرح يلفت فيه النظر الى مساهمة الفنانون في الشعر بتوليد الحالة النفسية حتى تبلغ النفس حالة حلم من احلام الفردوس (١) ولا نعرف من حلل هذه الناحية من الانتاج بحسب النظرية الرمزية - بمثل ما حللها ملازمه ، فلتراجع في امكانها . (٢) ولقد اعتبر المسرحيون الرمزيون ان تسقط الحوادث ، وخلق القلق في الحاضرين ليست من باب الفن المسرحي الاعلى ، بل ان النخس الاول والاخير انما هو وضع لقارى في جو . وفي مرفئهم ايضا ان الشعر لا ينبغي ان يستقيم على وزن واحد ، فالشعر الحر ابداً تمهيرا واقرب الى نقل الحالة النفسية وخلقها في السامع وتوسيمها من الشعر الذي عهد في المسرحية الكلاسيكية او بعدها . لان الالبيات ذات الاوزان المختلفة موسيقى بحد ذاتها تخفي . ولقد وضع H. de Régnier مسرحية عنوانها "L'Homme et la Sirène" يدرس فيها استحالة التفاهم بين ارجل والمراء . ووضع F. Hérold في مسرحية بعض اساطير الشرق والمصور الوسطى حيث يشغل الابهان والحب والموت وكلها يتسبوع للرموز . ومسرحية Viélé Griffin وهي قائمة على القلق والصراع العاطفي . ويجدر بنا ان نذكر اسم F. Jammes و Verhaerens بنوع خاص حيث تركز المسرحية على الفلسفة والرموز محمولة في هودج الحركة "الدراماتيكية" هو كالرسم "رامبراندت" واضح فاض "مات الاله فالقافلة الانسانية وحدها الهية" (راجع) Le symbolisme-Poizat-230 : وانشا "بول فور" مسرح الفن عام ١٨٩٩ حيث كانت تشمل بعض المسرحيات الرمزية . وجدير بالذكر انهم حولوا النشيد الاول في الاليانزة الى قطعة موسيقية . كما انهم وضعوا نشيد الاناشيد في مسرحية وفي المشهد الذي تلقى فيه "سولاميت" عشيقها وتسلح العطور ، سفحوا في القاعة عطورا تحقيقا لنظرتهم في المسرحية .

وانشا مسرحا آخر اطلقوا عليه اسم "مسرح العمل" استمر بدايه في الفترات الاولى بين ١٨٩٣-١٨٩٩ ثم تراخت قوة الحركة (أيضا بعد شي . وكانت مسرحيات القراء الرمزيون غير الفرنسيين تترجم وتشمل واخصم بالذكر الانكليزي . وكان من اهداف العمل "الاولى اظهار" ابسن "للمجتمع الفرنسي لان مسرحيته تشمل ميل "المثقف بن"

### الفرد

وفيها انتقاد المجتمع آنذاك ، وفيها تجسيد للفرد . وفوضى تماشي الاوساط الفكرية ، وهي بعيدة عن المسرح بمعناه الكامل ، فاشخاصها اشبه بفكر حية او رموز تلبس رداء اللحم والعظم . ومسرحية "ابن" وان فقدت خاصية الانغماس في الالفاظ فهي لا تزال محافظة على الفكرة المجردة ، ساعية الى ما وراء العالم المحسوس تائهة الى حقيقة مثلى .

على ان المسرحية الرمزية لم تمتلك مؤدوها الا بمسرحية "ماترنك" البلجيكي المولود في عام ١٨٦٢ والحائز على جائزة "نول" عام ١٩١١ ومسرحيته قائمة على ضرب من الفلسفة الغير ايجابية. فهو يجمع من "المجهول" و "اللاهي" و ("العقل الباطن" ، عجائب مبهمة . ان ما ندركه من الكون ضيق محدود ، تحديق به دائرة محلولكة كلما توغلنا فيها خطوة تخبطنا في ظلام من الجهل لا ابتسام ولا حياة ولا سلام ولا سعادة فيه . والمجهول في الكون كما هو فينا وعلى الشاعر المسرحي ان يوضح المجهول ويضعه على بساط الحياة اليومية ، فيبين العلاقة التي تربط اعمالنا بحياتنا الداخلية التي لانعيها . وكانما اشخاص مسرحياته "مروصون" يعمهون في كابوسهم ذاهلين امام فكرتهم بالكون .

ويطور الموت فكرة المجهول ، فاذا الموت يرفرف حول مسرحياته فيولد فيها القلق والغربة والخوف . فالموت بحوم ولا يبرى ، ويهدد ولا يقبض عليه .

واشهر مسرحياته "الاميرة مالن" و "انتروز" و "العميان" و "Intérieur" و "العصفور الازرق

اخيرا وهو يتضمن فلسفة ماترنك : رحلة الى عالم من حلم حيث يتخذ الحيوان والطير وتتخذ الاشياء ، والفكر العاد به اشكالا رمزية تتحدث وتحيي .

### الكلمة

لديه "تظل جلبة الحياة وشهوات الجماعة للبعيدة عن الاعجوبة ~~الكلمة~~ في هيكل النفس (١)" وينسب بعضهم الى اسرة "امرسن" الفكرة ، <sup>بفتح</sup> وفتح على الناحية العجيبة في الذات كوى منيرة (٢) هذا واننا نضرب عفوا على مسرحية "بول كلودل" حيث تفضي الرمزية الى التصوف المسيحي فيتحد الانسان بالمطلوع حيث تحول الرمزين الى ايمان يصل الانسان بالله . ١٣

(١) p:- 198 - 207 - Parnasse et Symbolisme - Martino

(٢) p: 237 - Le symbolisme - Poizat

(٣) p: 110 - 118 La litt. Symboliste - Schmidt

وفيها انتقاد المجتمع آنذاك ، وفيها تجسيد للفكر<sup>الفرد</sup> ، وفوضى تعايشي الاوساط الفكرية ، وهي بجيدة من المسرح بمعناه الكامل ، فاشخاصها اشبه بفكر حية او رموز تلبس رداء اللحم والعظم . ومسرحية "امسن" وان فقدت خاصية الانغم في الالفاظ فهي لا تزال محافظة على الفكرة المجردة ، ساعية الى ما وراء العالم المحسوس تائهة الى حقيقة مثلى .

على ان المسرحية الرمزية لم تمتلك سوادها الا بمسرحية "ماترنك" البلجيكي المولود في عام ١٨٦٢ والحائز على جائزة "نول" عام ١٩١١ ومسرحيته قائمة على ضرب من الفلسفة الخير ايجابية فهو يجعل من "المجهول" و "اللاهي" و "العقل الباطن" ، عجائب مبهمة . ان ما ندركه من الكون ضيق محدود ، تحدى به دائرة حلوله كلما توغلنا فيها خطوة تخبطنا في ظلام من الجهل لا ابتسام ولا حياة ولا سلام ولا سعادة فيه . والمجهول في الكون كما هو فينا وعلى الشاعر المسرحي ان يوضح المجهول ويضعه على بساط الحياة اليومية فيبين العلاقة التي تربط اعمالنا بحياتنا الداخلية التي لانعيها . وكاننا اشخاص مسرحياته "مرويسون" يمحون في كابوسهم ذاهلين امام فكرتهم بالكون .

و يطور الموت فكرة المجهول ، فاذا الموت يعرف حول مسرحياته فيولد فيها القلق والخرابة والخوف . فالموت يحوم ولا يرى ، ويعدد ولا يقبض عليه .

واشهر مسرحياته "الاميرة مالن" و "انتروز" و "الحيان" و "Intérieur" و "العصفور الازرق" اخيرا وهو يتضمن فلسفة ماترنك ، رحلة الى عالم من حلم حيث يتخذ الحيوان والطير وتتخذ الاشياء ، والفكر العاد به اشكالا رمزية تتحدث وتحي .

لديه "نظل جلبة الحياة وشهوات الجماعة المبهمة عن الاجوبة الكافية<sup>اللائحة</sup> في هيكل النفس<sup>(١)</sup> وبخسبه بعضهم الى اسرة "امسن" الفكرة<sup>بفتح</sup> ، على الناحية العجيبة في الذات كوي منيرة<sup>(٢)</sup> هذا واننا نضرب صفحا عنه مسرحية "بول كلودل" حيث تفضي الرمزية الى التصوف المسيحي فيتحدد الانسان بالمطلق وحيث تحول جهود الرمزيين الى ايمان يحمل الانسان بالله . ١٧

(١) p:- 198 - 207 - Parnasse et Symbolisme - Martino

(٢) p: 237 - Le symbolisme - poizat

(٣) p: 110 - 118 La litt. Symboliste - Schmidt.



٢) اهداف الرمزية - وسائل البلوغ

تتفرع اهداف "الرمزية" الى اتجاهات ثلاثة : ١) اتجاه فلسفي "غيبي" ٢) اتجاه سيكولوجي نفساني

٣) اتجاه ادائي لغوي غابته الجمال والكمال في الفن . فصلها فيما يلي : -

١- الاتجاه الفلسفي ( الغيبي ) - (Transcendental)

ويو تبط مباشرة بنظرية افلاطون المثالية كما تتجلى في حواريه في "السفسطائي" و"البارمنيد" وبنعكس ايضا في الخطوط الفلسفية العامة التي اختطها الفيلسوف الالماني "كانت" وبمجل نظرية "هيكل" بنوع خاص ثم ان هذا النزعة تعممت في الحيز الفني في "البارسيغال" للموسيقى "فغر" ونعتبر ان هذا الاتجاه مظهر من مظاهر المثالية التي كانت تستهدفها الرمزية عامة حيال الوجود والكون من ناحية، وحيال الشعور من ناحية اخرى ، ف"المثالية" ابين ما يتميز به هذا النوع من الادب.

ومؤداه ان العالم الوضعي في مادته التي تقع تحت حواسنا ليس الا صورة قابلة للتبدل والتغير صورة شاحبه لحقيقة خالدة ثابتة، ارفع من كل وقد تكون هي وحدها الحقيقة الكائنة، والكون رسم مشوه لدنما مثالية اخرى ، لا تقع منا بحس وانما تلتقط عن طريق الفكر المجرد والخيالة . والعالم مادة وجوهر . والاشياء تختلف بحسب مظاهرها المادية، اما في الجوهر فانها تتقارب وتتشابه لان الجواهر "الشئبية" قسم من الجوهر المجرد الامثل الذي نجمت عنه وانبعثت . فينبغي ان ان تنفي المظاهر الخارجية الكمية ، ولا نعتبر وجودها الا بقدر ما ينبعث منها الجوهر الصحيح . وثم علاقة بعض الجواهر ببعض . وبالتالي فلا وجود للكون الا بقدر ما تلتقي فيه ذاتنا الجوهر . فنحن لا نبصر الكون الا من خلال ذاتنا . وكنونة الكون ليه الا بنا . وكل المظاهر الكونية المادية في الـ "Cosmos" ان هي الا رموز . فكل ما يظهر هو رمز للحقيقة

الحقة . "فالحقائق مختبئة وراء الاشكال الرمزية . وكل موجود هو رمز للحقيقة" وكل ما يقع تحت الحس و يظهر انما هو رمز "١" وكذا تلتقط ذاتنا بواسطة الحس ما تنفصل به و يلقحها بجو شعوري . وقد تنفصل الذات لعوامل حس مختلفة توقظ فيها اجواء متقاربة متشابهة غير متلازمة او متطابقة لان الاجواء في النفس لا تتطابق . فلو فرضنا ان

## ١) أهداف الرزمة - وسائل البسوغ \*

تفرع أهداف "الرزمة" إلى اتجاهات ثلاثة : ١) اتجاه فلسفي "فيسي" ٢) اتجاه سيكولوجي فلسفي ٣) اتجاه أدبي لغوي فائده الجمال والكمال في الفن . ففعلها فيما يلي :-

### أ- الاتجاه الفلسفي ( الفيسي ) - ( Transcendental )

هو تخط ما شجرة بظلمة الاطالون الطالقة كما تتجلى في حواريه في "المسطاني" و"البارنيدي" ويعكس ايضا في الخطوط الفلسفية العاصلة التي اختطها الفيلسوف الالمانى "كانت" وبمجل نظرية "هيجل" بنوع خاص ثم ان هذا النزعة تعصت في الحيز الفسي في "البارسينال" للموسيقى "وثر" ونعتبر ان هذا الاتجاه مظهر من مظاهر الطالقة التي كانت تستند فيها الرزمة عامة حبال الوجود والكون من ناحية ومجال الشعور من ناحية اخرى ، "الطالقة" ابيس ما يتميز به هذا النوع من الادب .

وإذا ما ان العالم الوضعي في هادته التيقن تحت حواشيه ليس الا عورة قابضة القيد والتخير ، عورة شاحبه لحقيقة خالدة ثابتة ارفع ونبل وقد تكون هي وحدها الحقيقة الكائنة والكون رسم مشوه لذيها طالقة فسي . لا تقع منا بحس وانما تلتقط من طرفي الفكر المجرد والخيالة . والعالم مادة وجوهر . والانية تختلف بحسب مظاهرها المادية اما في الجوهر فالتقارب وتشابهه لان الجواهر "الشبيهة" قسم من الجوهر المجرد الا مثل الذي نجست عنه وانجست . فينبغي ان ان تلقى المظاهر الخارجية الكلية ، ولا تعتبر وجودها الا بقدر ما ينجمت منها الجوهر المحج . وم ثلاثة بحسب الجواهر يميز . وبالتالي فلا وجود للكون الا بقدر ما تلقى فيه ذاتنا الجوهر . فحسن لا نصور الكون الا من خلال ذاتنا . وكنوز الكون ليست الا بنا . وكل المظاهر الكونية المادية في الـ "Cosmos" ان هي الا رموز . لكل ما يلمس هو رمز للحقيقة

الحقة . "فالحقائق مختبئة وراء الاشكال الرزمة . وكل موجود هو رمز للحقيقة" وكل ما يقع تحت الحس ويظهر لنا هو رمز (١) وكذا تلتقط ذاتنا بواسطة الحس ما تفصل به ويلقها بجو شعوري . وقد تفصل الذات لمواصل حسية مختلفة توظف فيها الجواهر متاربه متشابهة غير متلازمة او متطابقة لان الاجزاء في النفس لا تتطابق . فلنرضنا ان

الجو الاول احسنه عامل الحاسة " الشامة " واتى الثاني عن الحاسة " السامعة " وثالث عن " الطعم " او " اللعس " نتج ان جواهر العوامل الخارجية متقاربة ، فولوجت الى الذات - على اختلاف في الوسائل - ترك اجواء متقاربة ولم نقل مطابقة لان التطابق لا يحدث الا في حالة شاذة مريضة اطلق عليها علماء النفس اسم (الشعور العرني " )

" Le sentiment du déjà-vu "

فتلمس اعلام الرمزين هذا التقارب في جواهر المظاهر المادية في الكون ، ولما حصل تشابه في انفسهم من جراء تفاعل الذات مع العالم الخارجي استنتجوا ان التشابه في النتائج حاصل تشابه في " جواهر " الاشياء العاملة . وجوهر الاشياء يعود الى الجوهر الاتم ، الى " المطلق " او " المجهول " او " اللانهاية " لا يكون مشكلة بلوغ المجهول دنيا من الآلام في نفس اولئك الشعراء المتشوقين . فجمدت انظارهم تحديق بالمطلق الذي لا يعرف الحدود عسى ان تعثر عليه في الكون . واكتنفت انفسهم لهفة دائمة وتشوق موجع نحو " اللانهاية " وفي هذه المشادة بين الواقع والمطلق ، بين المادى والمعنى ، بين النسبي والشامل تارجحت نفوسهم هاربة من الاول نازعة الى الثاني حتى انفق لها ان تبلى احيانا ضربا من " الكشف " الصوفي . وبلغ انتاجهم مبلغا ( ١ )

و يرجع " بودلير " هذا التقارب الى غريزة الشاعر وهو يبحث عن الجمال في حنايا الكون : " ان الغريزة العجيبة الخالدة نحو الجمال هي التي تربنا الارض ومظاهرها وكلمة او كبعض صورة من السماء " . ( ٢ )

و يقول ملارمه في احاديثه عن الشعر : " ان فكرى فكر في ذاته وبلغ وجهة نظر عافية . " فيك تجتمع الكينونة والفكرة فتجد الفردوس الذى لا يؤمل بلوغه الا بالموت . " و ان فكرى اجهدته سعة الكون الذى لا يعرف الحدود فاضاع مهمته . . " وبخفيف في مكان آخر : " وبينانا ادب في شعري التقيت هاويتين افشلتاني . احدهما هاوية العدم " - وكنتاجهل انذاك البوذية " و . . اجل انني على بينة اننا اشكال باطالة للمادة . لكننا اشكال رفيعة ابتدعت الله والنفس ، رفيعة بحيث اني اود - في هي ذاتي - ان ادفع هذه المادة الى الحلم " وهي عاجزة عن بلوغه ، فاغنى الروح وانشد العواطف العلوية المتشابهة التي تراكمت فينا منذ بدء العصور ( ٣ )

( ١ ) تراجع في هذا الصدد كتاب Poésie et Prière-Henri Bremond وكتاب La poésie من ١٤٦

( ٢ ) M. Eigeldinger , Le dynamisme de l'Image dans la poésie Fr.p:125

( ٣ ) <sup>تأريفا</sup> <sup>ملارمه</sup> <sup>ص</sup> : ٧٧٩ و ٧٧٨ و ٧٧٩ و ٧٨٠ و ٧٨١ و ٧٨٢ و ٧٨٣ و ٧٨٤ و ٧٨٥ و ٧٨٦ و ٧٨٧ و ٧٨٨ و ٧٨٩ و ٧٩٠ و ٧٩١ و ٧٩٢ و ٧٩٣ و ٧٩٤ و ٧٩٥ و ٧٩٦ و ٧٩٧ و ٧٩٨ و ٧٩٩ و ٨٠٠ و ٨٠١ و ٨٠٢ و ٨٠٣ و ٨٠٤ و ٨٠٥ و ٨٠٦ و ٨٠٧ و ٨٠٨ و ٨٠٩ و ٨١٠ و ٨١١ و ٨١٢ و ٨١٣ و ٨١٤ و ٨١٥ و ٨١٦ و ٨١٧ و ٨١٨ و ٨١٩ و ٨٢٠ و ٨٢١ و ٨٢٢ و ٨٢٣ و ٨٢٤ و ٨٢٥ و ٨٢٦ و ٨٢٧ و ٨٢٨ و ٨٢٩ و ٨٣٠ و ٨٣١ و ٨٣٢ و ٨٣٣ و ٨٣٤ و ٨٣٥ و ٨٣٦ و ٨٣٧ و ٨٣٨ و ٨٣٩ و ٨٤٠ و ٨٤١ و ٨٤٢ و ٨٤٣ و ٨٤٤ و ٨٤٥ و ٨٤٦ و ٨٤٧ و ٨٤٨ و ٨٤٩ و ٨٥٠ و ٨٥١ و ٨٥٢ و ٨٥٣ و ٨٥٤ و ٨٥٥ و ٨٥٦ و ٨٥٧ و ٨٥٨ و ٨٥٩ و ٨٦٠ و ٨٦١ و ٨٦٢ و ٨٦٣ و ٨٦٤ و ٨٦٥ و ٨٦٦ و ٨٦٧ و ٨٦٨ و ٨٦٩ و ٨٧٠ و ٨٧١ و ٨٧٢ و ٨٧٣ و ٨٧٤ و ٨٧٥ و ٨٧٦ و ٨٧٧ و ٨٧٨ و ٨٧٩ و ٨٨٠ و ٨٨١ و ٨٨٢ و ٨٨٣ و ٨٨٤ و ٨٨٥ و ٨٨٦ و ٨٨٧ و ٨٨٨ و ٨٨٩ و ٨٩٠ و ٨٩١ و ٨٩٢ و ٨٩٣ و ٨٩٤ و ٨٩٥ و ٨٩٦ و ٨٩٧ و ٨٩٨ و ٨٩٩ و ٩٠٠ و ٩٠١ و ٩٠٢ و ٩٠٣ و ٩٠٤ و ٩٠٥ و ٩٠٦ و ٩٠٧ و ٩٠٨ و ٩٠٩ و ٩١٠ و ٩١١ و ٩١٢ و ٩١٣ و ٩١٤ و ٩١٥ و ٩١٦ و ٩١٧ و ٩١٨ و ٩١٩ و ٩٢٠ و ٩٢١ و ٩٢٢ و ٩٢٣ و ٩٢٤ و ٩٢٥ و ٩٢٦ و ٩٢٧ و ٩٢٨ و ٩٢٩ و ٩٣٠ و ٩٣١ و ٩٣٢ و ٩٣٣ و ٩٣٤ و ٩٣٥ و ٩٣٦ و ٩٣٧ و ٩٣٨ و ٩٣٩ و ٩٤٠ و ٩٤١ و ٩٤٢ و ٩٤٣ و ٩٤٤ و ٩٤٥ و ٩٤٦ و ٩٤٧ و ٩٤٨ و ٩٤٩ و ٩٥٠ و ٩٥١ و ٩٥٢ و ٩٥٣ و ٩٥٤ و ٩٥٥ و ٩٥٦ و ٩٥٧ و ٩٥٨ و ٩٥٩ و ٩٦٠ و ٩٦١ و ٩٦٢ و ٩٦٣ و ٩٦٤ و ٩٦٥ و ٩٦٦ و ٩٦٧ و ٩٦٨ و ٩٦٩ و ٩٧٠ و ٩٧١ و ٩٧٢ و ٩٧٣ و ٩٧٤ و ٩٧٥ و ٩٧٦ و ٩٧٧ و ٩٧٨ و ٩٧٩ و ٩٨٠ و ٩٨١ و ٩٨٢ و ٩٨٣ و ٩٨٤ و ٩٨٥ و ٩٨٦ و ٩٨٧ و ٩٨٨ و ٩٨٩ و ٩٩٠ و ٩٩١ و ٩٩٢ و ٩٩٣ و ٩٩٤ و ٩٩٥ و ٩٩٦ و ٩٩٧ و ٩٩٨ و ٩٩٩ و ١٠٠٠ و ١٠٠١ و ١٠٠٢ و ١٠٠٣ و ١٠٠٤ و ١٠٠٥ و ١٠٠٦ و ١٠٠٧ و ١٠٠٨ و ١٠٠٩ و ١٠١٠ و ١٠١١ و ١٠١٢ و ١٠١٣ و ١٠١٤ و ١٠١٥ و ١٠١٦ و ١٠١٧ و ١٠١٨ و ١٠١٩ و ١٠٢٠ و ١٠٢١ و ١٠٢٢ و ١٠٢٣ و ١٠٢٤ و ١٠٢٥ و ١٠٢٦ و ١٠٢٧ و ١٠٢٨ و ١٠٢٩ و ١٠٣٠ و ١٠٣١ و ١٠٣٢ و ١٠٣٣ و ١٠٣٤ و ١٠٣٥ و ١٠٣٦ و ١٠٣٧ و ١٠٣٨ و ١٠٣٩ و ١٠٤٠ و ١٠٤١ و ١٠٤٢ و ١٠٤٣ و ١٠٤٤ و ١٠٤٥ و ١٠٤٦ و ١٠٤٧ و ١٠٤٨ و ١٠٤٩ و ١٠٥٠ و ١٠٥١ و ١٠٥٢ و ١٠٥٣ و ١٠٥٤ و ١٠٥٥ و ١٠٥٦ و ١٠٥٧ و ١٠٥٨ و ١٠٥٩ و ١٠٦٠ و ١٠٦١ و ١٠٦٢ و ١٠٦٣ و ١٠٦٤ و ١٠٦٥ و ١٠٦٦ و ١٠٦٧ و ١٠٦٨ و ١٠٦٩ و ١٠٧٠ و ١٠٧١ و ١٠٧٢ و ١٠٧٣ و ١٠٧٤ و ١٠٧٥ و ١٠٧٦ و ١٠٧٧ و ١٠٧٨ و ١٠٧٩ و ١٠٨٠ و ١٠٨١ و ١٠٨٢ و ١٠٨٣ و ١٠٨٤ و ١٠٨٥ و ١٠٨٦ و ١٠٨٧ و ١٠٨٨ و ١٠٨٩ و ١٠٩٠ و ١٠٩١ و ١٠٩٢ و ١٠٩٣ و ١٠٩٤ و ١٠٩٥ و ١٠٩٦ و ١٠٩٧ و ١٠٩٨ و ١٠٩٩ و ١١٠٠ و ١١٠١ و ١١٠٢ و ١١٠٣ و ١١٠٤ و ١١٠٥ و ١١٠٦ و ١١٠٧ و ١١٠٨ و ١١٠٩ و ١١١٠ و ١١١١ و ١١١٢ و ١١١٣ و ١١١٤ و ١١١٥ و ١١١٦ و ١١١٧ و ١١١٨ و ١١١٩ و ١١٢٠ و ١١٢١ و ١١٢٢ و ١١٢٣ و ١١٢٤ و ١١٢٥ و ١١٢٦ و ١١٢٧ و ١١٢٨ و ١١٢٩ و ١١٣٠ و ١١٣١ و ١١٣٢ و ١١٣٣ و ١١٣٤ و ١١٣٥ و ١١٣٦ و ١١٣٧ و ١١٣٨ و ١١٣٩ و ١١٤٠ و ١١٤١ و ١١٤٢ و ١١٤٣ و ١١٤٤ و ١١٤٥ و ١١٤٦ و ١١٤٧ و ١١٤٨ و ١١٤٩ و ١١٥٠ و ١١٥١ و ١١٥٢ و ١١٥٣ و ١١٥٤ و ١١٥٥ و ١١٥٦ و ١١٥٧ و ١١٥٨ و ١١٥٩ و ١١٦٠ و ١١٦١ و ١١٦٢ و ١١٦٣ و ١١٦٤ و ١١٦٥ و ١١٦٦ و ١١٦٧ و ١١٦٨ و ١١٦٩ و ١١٧٠ و ١١٧١ و ١١٧٢ و ١١٧٣ و ١١٧٤ و ١١٧٥ و ١١٧٦ و ١١٧٧ و ١١٧٨ و ١١٧٩ و ١١٨٠ و ١١٨١ و ١١٨٢ و ١١٨٣ و ١١٨٤ و ١١٨٥ و ١١٨٦ و ١١٨٧ و ١١٨٨ و ١١٨٩ و ١١٩٠ و ١١٩١ و ١١٩٢ و ١١٩٣ و ١١٩٤ و ١١٩٥ و ١١٩٦ و ١١٩٧ و ١١٩٨ و ١١٩٩ و ١٢٠٠ و ١٢٠١ و ١٢٠٢ و ١٢٠٣ و ١٢٠٤ و ١٢٠٥ و ١٢٠٦ و ١٢٠٧ و ١٢٠٨ و ١٢٠٩ و ١٢١٠ و ١٢١١ و ١٢١٢ و ١٢١٣ و ١٢١٤ و ١٢١٥ و ١٢١٦ و ١٢١٧ و ١٢١٨ و ١٢١٩ و ١٢٢٠ و ١٢٢١ و ١٢٢٢ و ١٢٢٣ و ١٢٢٤ و ١٢٢٥ و ١٢٢٦ و ١٢٢٧ و ١٢٢٨ و ١٢٢٩ و ١٢٣٠ و ١٢٣١ و ١٢٣٢ و ١٢٣٣ و ١٢٣٤ و ١٢٣٥ و ١٢٣٦ و ١٢٣٧ و ١٢٣٨ و ١٢٣٩ و ١٢٤٠ و ١٢٤١ و ١٢٤٢ و ١٢٤٣ و ١٢٤٤ و ١٢٤٥ و ١٢٤٦ و ١٢٤٧ و ١٢٤٨ و ١٢٤٩ و ١٢٥٠ و ١٢٥١ و ١٢٥٢ و ١٢٥٣ و ١٢٥٤ و ١٢٥٥ و ١٢٥٦ و ١٢٥٧ و ١٢٥٨ و ١٢٥٩ و ١٢٦٠ و ١٢٦١ و ١٢٦٢ و ١٢٦٣ و ١٢٦٤ و ١٢٦٥ و ١٢٦٦ و ١٢٦٧ و ١٢٦٨ و ١٢٦٩ و ١٢٧٠ و ١٢٧١ و ١٢٧٢ و ١٢٧٣ و ١٢٧٤ و ١٢٧٥ و ١٢٧٦ و ١٢٧٧ و ١٢٧٨ و ١٢٧٩ و ١٢٨٠ و ١٢٨١ و ١٢٨٢ و ١٢٨٣ و ١٢٨٤ و ١٢٨٥ و ١٢٨٦ و ١٢٨٧ و ١٢٨٨ و ١٢٨٩ و ١٢٩٠ و ١٢٩١ و ١٢٩٢ و ١٢٩٣ و ١٢٩٤ و ١٢٩٥ و ١٢٩٦ و ١٢٩٧ و ١٢٩٨ و ١٢٩٩ و ١٣٠٠ و ١٣٠١ و ١٣٠٢ و ١٣٠٣ و ١٣٠٤ و ١٣٠٥ و ١٣٠٦ و ١٣٠٧ و ١٣٠٨ و ١٣٠٩ و ١٣١٠ و ١٣١١ و ١٣١٢ و ١٣١٣ و ١٣١٤ و ١٣١٥ و ١٣١٦ و ١٣١٧ و ١٣١٨ و ١٣١٩ و ١٣٢٠ و ١٣٢١ و ١٣٢٢ و ١٣٢٣ و ١٣٢٤ و ١٣٢٥ و ١٣٢٦ و ١٣٢٧ و ١٣٢٨ و ١٣٢٩ و ١٣٣٠ و ١٣٣١ و ١٣٣٢ و ١٣٣٣ و ١٣٣٤ و ١٣٣٥ و ١٣٣٦ و ١٣٣٧ و ١٣٣٨ و ١٣٣٩ و ١٣٤٠ و ١٣٤١ و ١٣٤٢ و ١٣٤٣ و ١٣٤٤ و ١٣٤٥ و ١٣٤٦ و ١٣٤٧ و ١٣٤٨ و ١٣٤٩ و ١٣٥٠ و ١٣٥١ و ١٣٥٢ و ١٣٥٣ و ١٣٥٤ و ١٣٥٥ و ١٣٥٦ و ١٣٥٧ و ١٣٥٨ و ١٣٥٩ و ١٣٦٠ و ١٣٦١ و ١٣٦٢ و ١٣٦٣ و ١٣٦٤ و ١٣٦٥ و ١٣٦٦ و ١٣٦٧ و ١٣٦٨ و ١٣٦٩ و ١٣٧٠ و ١٣٧١ و ١٣٧٢ و ١٣٧٣ و ١٣٧٤ و ١٣٧٥ و ١٣٧٦ و ١٣٧٧ و ١٣٧٨ و ١٣٧٩ و ١٣٨٠ و ١٣٨١ و ١٣٨٢ و ١٣٨٣ و ١٣٨٤ و ١٣٨٥ و ١٣٨٦ و ١٣٨٧ و ١٣٨٨ و ١٣٨٩ و ١٣٩٠ و ١٣٩١ و ١٣٩٢ و ١٣٩٣ و ١٣٩٤ و ١٣٩٥ و ١٣٩٦ و ١٣٩٧ و ١٣٩٨ و ١٣٩٩ و ١٤٠٠ و ١٤٠١ و ١٤٠٢ و ١٤٠٣ و ١٤٠٤ و ١٤٠٥ و ١٤٠٦ و ١٤٠٧ و ١٤٠٨ و ١٤٠٩ و ١٤١٠ و ١٤١١ و ١٤١٢ و ١٤١٣ و ١٤١٤ و ١٤١٥ و ١٤١٦ و ١٤١٧ و ١٤١٨ و ١٤١٩ و ١٤٢٠ و ١٤٢١ و ١٤٢٢ و ١٤٢٣ و ١٤٢٤ و ١٤٢٥ و ١٤٢٦ و ١٤٢٧ و ١٤٢٨ و ١٤٢٩ و ١٤٣٠ و ١٤٣١ و ١٤٣٢ و ١٤٣٣ و ١٤٣٤ و ١٤٣٥ و ١٤٣٦ و ١٤٣٧ و ١٤٣٨ و ١٤٣٩ و ١٤٤٠ و ١٤٤١ و ١٤٤٢ و ١٤٤٣ و ١٤٤٤ و ١٤٤٥ و ١٤٤٦ و ١٤٤٧ و ١٤٤٨ و ١٤٤٩ و ١٤٥٠ و ١٤٥١ و ١٤٥٢ و ١٤٥٣ و ١٤٥٤ و ١٤٥٥ و ١٤٥٦ و ١٤٥٧ و ١٤٥٨ و ١٤٥٩ و ١٤٦٠ و ١٤٦١ و ١٤٦٢ و ١٤٦٣ و ١٤٦٤ و ١٤٦٥ و ١٤٦٦ و ١٤٦٧ و ١٤٦٨ و ١٤٦٩ و ١٤٧٠ و ١٤٧١ و ١٤٧٢ و ١٤٧٣ و ١٤٧٤ و ١٤٧٥ و ١٤٧٦ و ١٤٧٧ و ١٤٧٨ و ١٤٧٩ و ١٤٨٠ و ١٤٨١ و ١٤٨٢ و ١٤٨٣ و ١٤٨٤ و ١٤٨٥ و ١٤٨٦ و ١٤٨٧ و ١٤٨٨ و ١٤٨٩ و ١٤٩٠ و ١٤٩١ و ١٤٩٢ و ١٤٩٣ و ١٤٩٤ و ١٤٩٥ و ١٤٩٦ و ١٤٩٧ و ١٤٩٨ و ١٤٩٩ و ١٥٠٠ و ١٥٠١ و ١٥٠٢ و ١٥٠٣ و ١٥٠٤ و ١٥٠٥ و ١٥٠٦ و ١٥٠٧ و ١٥٠٨ و ١٥٠٩ و ١٥١٠ و ١٥١١ و ١٥١٢ و ١٥١٣ و ١٥١٤ و ١٥١٥ و ١٥١٦ و ١٥١٧ و ١٥١٨ و ١٥١٩ و ١٥٢٠ و ١٥٢١ و ١٥٢٢ و ١٥٢٣ و ١٥٢٤ و ١٥٢٥ و ١٥٢٦ و ١٥٢٧ و ١٥٢٨ و ١٥٢٩ و ١٥٣٠ و ١٥٣١ و ١٥٣٢ و ١٥٣٣ و ١٥٣٤ و ١٥٣٥ و ١٥٣٦ و ١٥٣٧ و ١٥٣٨ و ١٥٣٩ و ١٥٤٠ و ١٥٤١ و ١٥٤٢ و ١٥٤٣ و ١٥٤٤ و ١٥٤٥ و ١٥٤٦ و ١٥٤٧ و ١٥٤٨ و ١٥٤٩ و ١٥٥٠ و ١٥٥١ و ١٥٥٢ و ١٥٥٣ و ١٥٥٤ و ١٥٥٥ و ١٥٥٦ و ١٥٥٧ و ١٥٥٨ و ١٥٥٩ و ١٥٦٠ و ١٥٦١ و ١٥٦٢ و ١٥٦٣ و ١٥٦٤ و ١٥٦٥ و ١٥٦٦ و ١٥٦٧ و ١٥٦٨ و ١٥٦٩ و ١٥٧٠ و ١٥٧١ و ١٥٧٢ و ١٥٧٣ و ١٥٧٤ و ١٥٧٥ و ١٥٧٦ و ١٥٧٧ و ١٥٧٨ و ١٥٧٩ و ١٥٨٠ و ١٥٨١ و ١٥٨٢ و ١٥٨٣ و ١٥٨٤ و ١٥٨٥ و ١٥٨٦ و ١٥٨٧ و ١٥٨٨ و ١٥٨٩ و ١٥٩٠ و ١٥٩١ و ١٥٩٢ و ١٥٩٣ و ١٥٩٤ و ١٥٩٥ و ١٥٩٦ و ١٥٩٧ و ١٥٩٨ و ١٥٩٩ و ١٦٠٠ و ١٦٠١ و ١٦٠٢ و ١٦٠٣ و ١٦٠٤ و ١٦٠٥ و ١٦٠٦ و ١٦٠٧ و ١٦٠٨ و ١٦٠٩ و ١٦١٠ و ١٦١١ و ١٦١٢ و ١٦١٣ و ١٦١٤ و ١٦١٥ و ١٦١٦ و ١٦١٧ و ١٦١٨ و ١٦١٩ و ١٦٢٠ و ١٦٢١ و ١٦٢٢ و ١٦٢٣ و ١٦٢٤ و ١٦٢٥ و ١٦٢٦ و ١٦٢٧ و ١٦٢٨ و ١٦٢٩ و ١٦٣٠ و ١٦٣١ و ١٦٣٢ و ١٦٣٣ و ١٦٣٤ و ١٦٣٥ و ١٦٣٦ و ١٦٣٧ و ١٦٣٨ و ١٦٣٩ و ١٦٤٠ و ١٦٤١ و ١٦٤٢ و ١٦٤٣ و ١٦٤٤ و ١٦٤٥ و ١٦٤٦ و ١٦٤٧ و ١٦٤٨ و ١٦٤٩ و ١٦٥٠ و ١٦٥١ و ١٦٥٢ و ١٦٥٣ و ١٦٥٤ و ١٦٥٥ و ١٦٥٦ و ١٦٥٧ و ١٦٥٨ و ١٦٥٩ و ١٦٦٠ و ١٦٦١ و ١٦٦٢ و ١٦٦٣ و ١٦٦٤ و ١٦٦٥ و ١٦٦٦ و ١٦٦٧ و ١٦٦٨ و ١٦٦٩ و ١٦٧٠ و ١٦٧١ و ١٦٧٢ و ١٦٧٣ و ١٦٧٤ و ١٦٧٥ و ١٦٧٦ و ١٦٧٧ و ١٦٧٨ و ١٦٧٩ و ١٦٨٠ و ١٦٨١ و ١٦٨٢ و ١٦٨٣ و ١٦٨٤ و ١٦٨٥ و ١٦٨٦ و ١٦٨٧ و ١٦٨٨ و ١٦٨٩ و ١٦٩٠ و ١٦٩١ و ١٦٩٢ و ١٦٩٣ و ١٦٩٤ و ١٦٩٥ و ١٦٩٦ و ١٦٩٧ و ١٦٩٨ و ١٦٩٩ و ١٧٠٠ و ١٧٠١ و ١٧٠٢ و ١٧٠٣ و ١٧٠٤ و ١٧٠٥ و ١٧٠٦ و ١٧٠٧ و ١٧٠٨ و ١٧٠٩ و ١٧١٠ و ١٧١١ و ١٧١٢ و ١٧١٣ و ١٧١٤ و ١٧١٥ و ١٧١٦ و ١٧١٧ و ١٧١٨ و ١٧١٩ و ١٧٢٠ و ١٧٢١ و ١٧٢٢ و ١٧٢٣ و ١٧٢٤ و ١٧٢٥ و ١٧٢٦ و ١٧٢٧ و ١٧٢٨ و ١٧٢٩ و ١٧٣٠ و ١٧٣١ و ١٧٣٢ و ١٧٣٣ و ١٧٣٤ و ١٧٣٥ و ١٧٣٦ و ١٧٣٧ و ١٧٣٨ و ١٧٣٩ و ١٧٤٠ و ١٧٤١ و ١٧٤٢ و ١٧٤٣ و ١٧٤٤ و ١٧٤٥ و ١٧٤٦ و ١٧٤٧ و ١٧٤٨ و ١٧٤٩ و ١٧٥٠ و ١٧٥١ و ١٧٥٢ و ١٧٥٣ و ١٧٥٤ و ١٧٥٥ و ١٧٥٦ و ١٧٥٧ و ١٧٥٨ و ١٧٥٩ و ١٧٦٠ و ١٧٦١ و ١٧٦٢ و ١٧٦٣ و ١٧٦٤ و ١٧٦٥ و ١٧٦٦ و ١٧٦٧ و ١٧٦٨ و ١٧٦٩ و ١٧٧٠ و ١٧٧١ و ١٧٧٢ و ١٧٧٣ و ١٧٧٤ و ١٧٧٥ و ١٧٧٦ و ١٧٧٧ و ١٧٧٨ و ١٧٧٩ و ١٧٨٠ و ١٧٨١ و ١٧٨٢ و ١٧٨٣ و ١٧٨٤ و ١٧٨٥ و ١٧٨٦ و ١٧٨٧ و ١٧٨٨ و ١٧٨٩ و ١٧٩٠ و ١٧٩١ و ١٧٩٢ و ١٧٩٣ و ١٧٩٤ و ١٧٩٥ و ١٧٩٦ و ١٧٩٧ و ١٧٩٨ و ١٧٩٩ و ١٨٠٠ و ١٨٠١ و ١٨٠٢ و ١٨٠٣ و ١٨٠٤ و ١٨٠٥ و ١٨٠٦ و ١٨٠٧ و ١٨٠٨ و ١٨٠٩ و ١٨١٠ و ١٨١١ و ١٨١٢ و ١٨١٣ و ١٨١٤ و ١٨١٥ و ١٨١٦ و ١٨١٧ و ١٨١٨ و ١٨١٩ و ١٨٢٠ و ١٨٢١ و ١٨٢٢ و ١٨٢٣ و ١٨٢٤ و ١٨٢٥ و ١٨٢٦ و ١٨٢٧ و ١٨٢٨ و ١٨٢٩ و ١٨٣٠ و ١٨٣١ و ١٨٣٢ و ١٨٣٣ و ١٨٣٤ و ١٨٣٥ و ١٨٣٦ و ١٨٣٧ و ١٨٣٨ و ١٨٣٩ و ١٨٤٠ و ١٨٤١ و ١٨٤٢ و ١٨٤٣ و ١٨٤٤ و ١٨٤٥ و ١٨٤٦ و ١٨٤٧ و ١٨٤٨ و ١٨٤٩ و ١٨٥٠ و ١٨٥١ و ١٨٥٢ و ١٨٥٣ و ١٨٥٤ و ١٨٥٥ و ١٨٥٦ و ١٨٥٧ و ١٨٥٨ و ١٨٥٩ و ١٨٦٠ و ١٨٦١ و ١٨٦٢ و ١٨٦٣ و ١٨٦٤ و ١٨٦٥ و ١٨٦٦ و ١٨٦٧ و ١٨٦٨ و ١٨٦٩ و ١٨٧٠ و ١٨٧١ و ١٨٧٢ و ١٨٧٣ و ١٨٧٤ و ١٨٧٥ و ١٨٧٦ و ١٨٧٧ و ١٨٧٨ و ١٨٧٩ و ١٨٨٠ و ١٨٨١ و ١٨٨٢ و ١٨٨٣ و ١٨٨٤ و ١٨٨٥ و ١٨٨٦ و ١٨٨٧ و ١٨٨٨ و ١٨٨٩ و ١٨٩٠ و ١٨٩١ و ١٨٩٢ و ١٨٩٣ و ١٨٩٤ و ١٨٩٥ و ١٨٩٦ و ١٨٩٧ و ١٨٩٨ و ١٨٩٩ و ١٩٠٠ و ١٩٠١ و ١٩٠٢ و ١٩٠٣ و ١٩٠٤ و ١٩٠٥ و ١٩٠٦ و ١٩٠٧ و ١٩٠٨ و ١٩٠٩ و ١٩١٠ و ١٩١١ و ١٩١٢ و ١٩١٣ و ١٩١٤ و ١٩١٥ و ١٩١٦ و ١٩١٧ و ١٩١٨ و ١٩١٩ و ١٩٢٠ و ١٩٢١ و ١٩٢٢ و ١٩٢٣ و ١٩٢٤ و ١٩٢٥ و ١٩٢٦ و ١٩٢٧ و ١٩٢٨ و ١٩٢٩ و ١٩٣٠ و ١٩٣١ و ١٩٣٢ و ١٩٣٣ و ١٩٣٤ و ١٩٣٥ و ١٩٣٦ و ١٩٣٧ و ١٩٣٨ و ١٩٣٩ و ١٩٤٠ و ١٩٤١ و ١٩٤٢ و ١٩٤٣ و ١٩٤٤ و ١٩٤٥ و ١٩٤٦ و ١٩٤٧ و ١٩٤٨ و ١٩٤٩ و ١٩٥٠ و ١٩٥١ و ١٩٥٢ و ١٩٥٣ و ١٩٥٤ و ١٩٥٥ و ١٩٥٦ و ١٩

الجو الاول احسنه عامل الحاسة " الشامة " واتي الظني من الحاسة " السامعة " وثالث من " العلم " او " الفن  
 نتج ان جواهر الحوامل الخارجية متقاربة فولوجت الى الذات - على اختلاف في الوسائل - ترك اجزاء متقاربة  
 ولم تقل مطابقة لان التماثل لا يحدث الا في حالة شاذة منضة اطلق عليها علماء النفس اسم (الشعور المرئي)  
 " Le sentiment du déj-vu "

فتلخص اعلام الرمز بين هذا التقارب في جواهر المظاهر العادية في الكون . ولما حصل تشابه في  
 انفسهم من جراء تفاعل الدافع العالم الخارجي استنتجوا ان التشابه في النتائج حاصل تشابه في " جواهر "  
 الانية العاملة . وجوهر الاشياء يعود الى الجوهر الاتم ، الى " المطلق " او " المجهول " او " اللانهاية " فلا يكون  
 مشكلة بلوغ المجهول دنيا من الآلام في انفس اولئك الشعراء المتشوقين . فجمدت انظارهم تحديق بالمطلق  
 الذي لا يحصر الحدود عسى ان تعثر عليه في الكون . واكتشفت انفسهم لافقة دائمة وتشويق موجع نحو  
 " اللانهاية " وفي هذا المشاهدة بين الواقع والمطلق . بين المادى والمعنى . بين النسبي والشامل تارجحت نفوسهم  
 هاربة من الاول تاركة الى الثاني حتى اتفق لهما ان تبلغ احسانا ضربا من " الكشف " الصوفي . وبلغ انتاجهم مبلغ  
 الصلاة . (١)

و يرجع " بودلير " هذا التقارب الى غيرة الشاعر وهو يبحث عن الجمال في حجاب الكون : " ان الغيرة  
 العجيبة الخالدة نحو الجمال هي التي تربنا الارض ومظاهرها وكلمة او كبحس صورة من السماء " . (٢)  
 ويقول ملارمه في احاديثه عن الشعر : " ان فكرى فكرى ذاته وبلغ جملة نظير صافية . " فبك تجمع  
 الكينونة والفكرة فتجد الفردوس الذي لا يؤمل بلوغه الا بالموت . " و ان فكرى اجهدته سعة الكون الذي لا يحصر  
 الحدود فاضاع مهمته . . " ويضيف في مكان آخر : " وبيننا انا ادب في شعري التقيت هارتين افشلتاني احداهما  
 وهاوية العدم " - وكنت اجهل انذاك اليهودية " . . . اجل انني على بينة انا اشكال باطللة للمادة . لكننا اشكال  
 " رفيعة ابتدعت الله والنفس ، رفيعة بحيث اني اود - في وهي ذاتي - ان ادفع هذه المادة الى الحلم  
 " وهي عاجزة عن بلوغه فافنى الروح وانشد الحواطف العلوية المتشابهة التي تراكمت فينا منذ بد \* العصور (٣)

(١) تراجع في هذا الصدد كتاب Poésie et Prière-Henri Bremond وكتاب La poésie pu  
 (٢) M. Bigeldinger , Le dynamisme de l'Image dans la poésie Fr.p:125  
 (٣) Propos sur la poésie ملارمه ص : ١٧٩ ١٧٨ ١٧٧ ١٧٦ ١٧٥ ١٧٤ ١٧٣ ١٧٢ ١٧١ ١٧٠ ١٦٩ ١٦٨ ١٦٧ ١٦٦ ١٦٥ ١٦٤ ١٦٣ ١٦٢ ١٦١ ١٦٠ ١٥٩ ١٥٨ ١٥٧ ١٥٦ ١٥٥ ١٥٤ ١٥٣ ١٥٢ ١٥١ ١٥٠ ١٤٩ ١٤٨ ١٤٧ ١٤٦ ١٤٥ ١٤٤ ١٤٣ ١٤٢ ١٤١ ١٤٠ ١٣٩ ١٣٨ ١٣٧ ١٣٦ ١٣٥ ١٣٤ ١٣٣ ١٣٢ ١٣١ ١٣٠ ١٢٩ ١٢٨ ١٢٧ ١٢٦ ١٢٥ ١٢٤ ١٢٣ ١٢٢ ١٢١ ١٢٠ ١١٩ ١١٨ ١١٧ ١١٦ ١١٥ ١١٤ ١١٣ ١١٢ ١١١ ١١٠ ١٠٩ ١٠٨ ١٠٧ ١٠٦ ١٠٥ ١٠٤ ١٠٣ ١٠٢ ١٠١ ١٠٠ ٩٩ ٩٨ ٩٧ ٩٦ ٩٥ ٩٤ ٩٣ ٩٢ ٩١ ٩٠ ٨٩ ٨٨ ٨٧ ٨٦ ٨٥ ٨٤ ٨٣ ٨٢ ٨١ ٨٠ ٧٩ ٧٨ ٧٧ ٧٦ ٧٥ ٧٤ ٧٣ ٧٢ ٧١ ٧٠ ٦٩ ٦٨ ٦٧ ٦٦ ٦٥ ٦٤ ٦٣ ٦٢ ٦١ ٦٠ ٥٩ ٥٨ ٥٧ ٥٦ ٥٥ ٥٤ ٥٣ ٥٢ ٥١ ٥٠ ٤٩ ٤٨ ٤٧ ٤٦ ٤٥ ٤٤ ٤٣ ٤٢ ٤١ ٤٠ ٣٩ ٣٨ ٣٧ ٣٦ ٣٥ ٣٤ ٣٣ ٣٢ ٣١ ٣٠ ٢٩ ٢٨ ٢٧ ٢٦ ٢٥ ٢٤ ٢٣ ٢٢ ٢١ ٢٠ ١٩ ١٨ ١٧ ١٦ ١٥ ١٤ ١٣ ١٢ ١١ ١٠ ٩ ٨ ٧ ٦ ٥ ٤ ٣ ٢ ١ ٠

وكانت هذه النزعة التي تبعدهم عن الواقع المادى شديدة ، حتى ان " بودلير " (١) عقب ادغار بو - عمد الى المخدرات ليحيا في غيبوبة الحلم ، واما " ريمو " فهام في الكون يبحث عن وحدة شاملة تبلغ ما لا يبلغ ، واما " ملارمه " فانطوى على ذاته يسبر الفكرة المجردة الصافية .

### ب - الاتجاه السيكولوجي نحو العقل الباطن -

على ان هذا التجنح نحو المطلق واللا نهائي المجهول لم يكشف لهم عن العلاقات بين جواهر الحقائق المختلفة التي في انرها كانوا يجدون . وتقسّموا انهم يكونون ، مع العالم المخلوق الواحد ، وحدة لا تتجزأ . فهم من الكون جزء لازم ، ولا حقيقة لهذا الكون الا في ذاتهم ، فانطوا على الذات يسبرون غورها ووقفوا على الاعماق يستنبشون خفاياها علم ان وجدوا جوهرهم الخالص وجدوا حقيقة الوجود المادى (Cosmos) فيتمتعوا بالمطلق المنشود . وكانت قد شاعت نظريات العلامة Freud في العقل الباطن ، وانتحت العلوم النفسية ، عقب التيار العلمي الالمانى ، ونظريات E. Poe ناحية في الشخصية الانسانية لم يؤبه لها ، ولا تعرض لها الادب . وهي ناحية لا تبرز الا بين الحلم واليقظة او في الحلم ، ان تعطل القوى العقلية المتعمدة الارادية الواعية ، وتطفو هي في تيار صوري غير منظم لانه غير خاضع للعقل ، وغير متعمد لانه خلو من كل عمل ارادى ، وغير واع لانه لا يرتبط مع الواقع البيولوجي اليقظ . وهذه الزاوية من الشخصية الانسانية هي ما اتفقوا على تسميتها " باللاهي " (٢) .

وجدوا في انر هذه الناحية المجهولة من الانسان علم ان يقبضوا على الحقيقة الكبرى . فالعالم الخارجي ليس سوى صورة العالم الداخلي (رموزه) (٤) ولكن كيف يستقصى هذا العالم الداخلي . وكيف يكشف عنه القناع ؟ في حالة الحلم حيث يتضح كل شيء امام الفكر فيبصر في حوادث الكون ترابطا جديدا لم يتسن للعيون ان تراه في حالة الوعي (٥) وبضيف في ال

Curiosités Esthétiques ص: ٢٤٣

(١) راجع قصيدة Correspondances في بحثنا والتي تعتبر اساسا لبعض الاتجاهات الرمزية .  
(٢) لقد علق اعلام المؤرخين والادباء اهمية كبرى على تأثير E. Poe ايضا في هذا الاتجاه نحو الباطن .  
(٣) راجع في هذا الصدد فصلا للفيلسوف Bergson في كتابه L'énergie spirituelle الحلم ص: ٨٥

(٤) Le symbolisme-Poizat ص: ١٣

(٥) L'Art Romantique- Beaudelaire ص ١٢٨ Fr. Ed. Poe et les 1er Symbolistes



وكانت هذه الفرضية التي يحددهم عن الواقع المادي شديدة "حقوان" بودلير (١) مقبلة افكارهم -  
 عند الى المخدرات ليجيا في غيبوبة الحلم " واما " ريبو " فقام في الكون يبحث من وحدة شاملة تبلغ ما لا يبلغه  
 واما " ملارمه " فانطلق على ذاته بسير الفكرة المجردة العائقة .

### ب - الاتجاه السيكولوجي نحو المحفل الباطن .

على ان هذا التجنح نحو المطلق واللا نهائي المجهول لم يكشف لهم عن العلاقات بين جواهر  
 الحقائق المختلفة التي في انفسها كانتا يجدون . <sup>وتشعرا</sup> وقصدا انهم يكونون . مع العالم المخلوق الواحد . وحدة لا تتجزأ .  
<sup>نفسهم</sup> من الكون جزءا لازم . ولا حقيقة لهذا الكون الا في ذاتهم . فانطلقوا على الذات يسبحون نورها ووقفوا على  
 الامساك يستنبطون غطاها علمهم ان وجدوا جوهرهم الخالص وجدوا حقيقة الوجود المادي (cosmos)  
 ليشتقوا بالمطلق المنشود . وكانت قد شاعت نظريات العلامة proud في المحفل الباطن . واتخذت  
 العلوم النفسية . علب التيار العلمي الالغائي . ونظريات " E. Poe " ناحية في الشخصية الانسانية  
 لم يؤبه لها . ولا تعرض لها الادب . وهي ناحية لا تبرز الا بين الحلم واليقظة وفي الحلم . ان تعطيل القوى  
 العقلية المتعمدة لا رادية الواعية وتطوق هي في تيار عوي غير منظم لانه غير خاضع للعقل . وغير . متعدد  
 لانه خلو من كل عمل ارادي . وغير واع لانه لا يرتبط مع الواقع البيولوجي اليقظ . وهذه الراية من الشخصية الانسانية  
 هي ما اتفقوا على تسميتها " باللاوي " (٢) .

وجدوا في انفسهم هذا الناحية المجهول من الانسان علمهم ان يغضوا على الحقيقة الكبرى . فالعالم  
 الخارجي ليس سوى صورة العالم الداخلي (رومزه) (٣) ولكن كيف يستقصى هذا العالم الداخلي . وكيف يكشف  
 عنه القناع . في حالة الحلم حيث يتضح كل شيء امام الفكر فيبصر في حوادث الكون ترايبا جديدا لم يشع  
 للمبصرون ان تراه في حاله الوحي (٤) . ويضيف في الـ

Curiosités Esthétiques ص ١٤٢

(١) راجع تميدة Correspondances في بحثنا والتي تعتبر اما ما يحسن الاتجاهات الرمزية  
 (٢) لقد علم الامم المؤرخين والادباء أهمية كبرى على تأثير E. Poe ايضا في هذا الاتجاه نحو الباطن .  
 (٣) راجع في هذا السرد فصلا للفيلسوف Bergson في كتابه L'énergie spirituelle الحلم ص ٨٥  
 ١٥

Le symbolisme-Poizat ص ١٢ (٤)

L'Art Romantique- Beaudelaire ص ١٧٨ E. Poe et les 1er symbolistes, E.

"اذ ذاك تتحدث الالوان ، وتتهادى الاصوات انضماما موسيقية، وتتحدث العطور بعوالم من الفكر ، فلانسان اذن شخصية مزدوجة وينبىرى هذا الازدواج في عراك بين "الأنانية" الحقيقي "والانانية" الاخر ، بين الذات الواقعية والذات "الضبابية" "البخارية" وتنطبق هذه الظاهرة اللاواعية ( حيث تعمل المخييلة الحاملة وحدها بتألف عوورى غريب، اذ يتعطل المنطق ) ، على انتاج رمبو في كتابه Les Illuminations خاعة كما سيتبين ، ومن معينه استقت "الفوق واقعية".

واذن فالذات تندفق في جوفها الكامن بينابيع لا تعرف الاستقرار . وقرارة الاعماق لا تدرك الا كالوهج الخلب لفتة من الزمق ، وتزول ، <sup>خالأجدر</sup> ~~فلا~~ <sup>س</sup> ~~بصور~~ ان تظل منطوبين ، متاملين ، وفي شبه غيبوبه الحد حتى نستفككه المطاوي الخائبة في مغاوز الباطن ، وهو ضرب من غروب التصوف . وهكذا فان الشاعر الرمزي يتخذ من الحالات المتولدة في العقل الباطن ، <sup>من</sup> ~~وهو~~ الازمات المبهمة في "اللاهي" ~~صلى~~ "ازمة الجبل" بالقصيدة هو بتامل في اعماقه ، فتصبح اعماقه مدارا للانتاج . فجعلهم ذلك على التوسع باسطورة "Narcisse ونرسيس يمثل الجمال الذى ابى ان يقدم ذاته <sup>طب</sup> ~~قربنا~~ <sup>ط</sup> ~~عربات~~ الاولمب . فانحنى فوق الماء بتأمل ذاته ، بتعشقها وبعبدها حتى قضى نحبها . ولقد عرض الاديب "اندره جيد" هذه الحالة بما ترجمته : " بتامل "الشاعر التقي ، و ينحنى فوق الرموز هـ وكل ما يظهر رموز - وينزل بهدوه الى قلب الاشياء " "هندما يلج الفكرة في رؤياه ، ويمصر العدد المنسجم المتلازم في كيانه الذى هو مسند الشكل " الناقص ، يقبض على هذا الشكل دون ان بأبه له ، لانه عبورى ، فيعطيه شكلا ابديا هو الشكل " الحقيقي المقدور . . لان الانتاج الفني بلورة ، وقسم من الفردوس حيث تزدهر الفكرة ، بطهارتها " العليا . . الخ . . . (١)

ولكن النفس الانسانية تنطوي على ادران غزيرة . ابصور الشاعر كل ما في ذاته ، حتى الادران . اجل . لان النظر الى الاخلاق اختلف اتجاهه . لم تعد الاخلاق نسبة الفكر الفردى - الاجتماعى وانما اصبحت في متسع امكانيات التعبير الشعري ، باستقصاء الشاعر آخر ما يستقصى هو بعبر بتعبير سائغ بحيث لا تعجز الالفاظ عن تدبيرة الفكرة . فالتعبير الكامل عن كوامن الباطن هو فضيلة بحد ذاته . <sup>ال</sup> ~~فترجم~~ الكلمة عن ناحية معينة ترجمة تامة كانها هي فكرة بحد ذاتها موهل في الامكانيات اللفظية ان تعرب عن كل ما يختلج في الاعماق ؟



دون ان يعتبرها شحوب؟ ليست الالفاظ وسيلة ناقصة باهتة عاجزة عن تادية الصور والحالات العيورية والمخيلات الدفينية في قفارة النفس البشرية . لم تكن العقدة آنذاك جديدة في الادب ، فان قسما ليس باليسير من نظرية "كارليل" قائم على عجز الكلم عن الترجمة . ولقد اوسع الفيلسوف Bergson هذه النقطة درسا في كتابه *Les données immédiates de la conscience* وكذا فانهم وجدوا الحقيقة الابدية في ذواتهم فتاملوها . يقول "ملارمه" :

وبعد ان وجدت مفتاح نفسي ، ووسط دائرتها ، تمسكت كالعنكبوت المقدس بخيوط خرجت من حيز فكري ، احوك بها ، حيث تتلاقى ، ابداع "التخريم" . . . . . وما الخلود النسبي اذا قيس بخبطة تامل الابدية . اذا تمتع بالابدية ، حياء في نفسي . (١) غير ان مشكلة المعرفة بواسطة التامل الذاتي الحدسي ولد مشكلة اخرى مرجعها كيف يتجسد الفكر الداخلي المتأمل . بشكل فني ولغتنا نعمة العالم المادي لان العقل نتيجة المادة في علاقاتها المتبادلة (يقول . *Notre intelligence est l'intellig. des solides* . Bergson) وكيف يعبر الحدود عن غير المحدود . وهل يتسع للكلمة ان تجمع مجمل المدار الذاتي المفتي في العقل الباطن . وما هي المزايا التي اذا منحتها الالفاظ جعلت منها اداة للتعبير تامة . فندا الادب على حد قول بول فاليري : "Une attention des propriétés du langage . " اي "التوسيع في خصائص اللغة" فنشأ على اثر هذه الازمة اتجاه نحو توسيع الامانيات الادائية في اللغة .

### ج - الاتجاه الادائي اللغوي - وسائل البلوغ

تسود العالم فكرة ان الموسيقى هي ارفع الفنون اطلاقا لانها اوسعها امكانا للتعبير عن لمع المكنونات الباطنة ، ولانها تكيّف نفسية السامع المستوعب قيمها ، بحسب ما تتغير ، فتتسع النفس حتى تنطلق الى ارحاب لا تعرف القرائح ، او انها تنخفض فتخفى وتنسحق وتستدق مظهره "مفعول الكذب وجبروته" ، وتولد في نفس السامع معنى الهزات والاهام ، وفي الحقل العقلي تنقشع الانعام عن شبه وضوح ، عن مثل فكرة ، عن صور مجردة لا تمثل الا في الرياضيات بتلازم قوانينها وانسجامها . وشاعت موسيقى Wagner وكان يعبر "عن أعق" .....

Propos sur la poésie-Mallarmé ص : ٧٠-٧١

P: 1 L'Evolution créatrice - Brgson

(٢)

دون ان يحترقها شحوب؟ ليست الالفاظ وسيلة فاقصة باعثة عاجزة من تادية الصور والحالات العنصرية والخطات  
الدينية في اقرار النفس البشرية . لم تكن العقيدة آنذاك جديدة في الادب ، فان تسامح ليس باليسير من نظرية  
"كارليل" قائم على عجز الكلم عن الترجمة . ولقد اوسع الفيلسوف Bergson هذه النقطة درسا في  
كتابه Les données immédiates de la conscience وكذا فانهم وجدوا الحقيقة  
الابدية في ذواتهم فتأملوها . يقول "ملارمه" :  
« البديهييات الوحيدة »

وبعد ان وجدت مفتاح نفسي ، ووسط فائتها ، تمسكت كالمكبوت القدس بخيوط خرجت من  
حيز فكري ، احولها بها ، حيث تتلاني ، ابداع "التخريم" . . . . . وما الخلود النسبي اذا ليس بنقطة تامل الابدية ،  
اذا تمتع بالابدية ، حياة في نفسي . (١) غير ان مشكلة المعرفة بواسطة التامل الذاتي الحدسي ولد مشكلة  
اخرى مرجعها كيف يتجسد الفكر الداخلي المتأمل ، بشكل فني ولختنا نعرف العالم المادي لان العقل قبيح  
المادة في علاقاتها المتبادلة . (يقول . Notre intelligence est l'intellig. des solides . Bergson)  
وكيف يحسب الحدود عن غير الحدود . وهل يتسع للكلمة ان تجمع مجمل المدار الذاتي المثلي في العقل  
الباطن . وما هي المزايا التي اذا احتلتها الالفاظ جعلت منها اداة للتعبير ثامة . فندا الادب على حد قول  
بول فاليري : "Une extension des propriétés du langage" اي "التوسيع في خصائص اللغة"  
فنشأ على اثر هذه الارصة اتجاه نحو توسيع الامكانيات الادائية في اللغة .

### ج - الاتجاه الادائي للغة - ومائل البلوغ

تسود العالم فكريا ان الموسيقى هي ارفع الفنون اطلاقا لانها اوسعها امكانا للتعبير من لاصح  
المكونات الباطنة ، ولانها تكيف نفسية السامع المستوحب فيها ، بحسب ما تتغير ، فتتسع النفس حتى تنطلق  
الى ارحاب لا تعرف التراجع ، او انها تغشى فغنى وتنسحق وتستغرق مظهرة "معمل الكذب وجبروته" ، وتولد  
في نفس السامع معنى الهزات والاهام ، وفي العقل العقلي تتفصح الانعام عن شبه وضوح ، عن مثل فكرة ، عن سمو  
مجرد لا <sup>تمثل</sup> عقل الا في الرياضيات ، بتلازم قوانينها وانسجامها . وشاعت موسيقى Wagner وكان يعبر "عن الحق

(١) Propos sur la poésie-Mallarmé ٧٠-٧١



الاسرار الانسانية .. وكان في جلال انغامه بغوق الانسان : بالارادة، والشوق، وضبط الذات، والضغط

العصبي، والانفجار " وكان بودلير يقول عنه : par cette Passion, il ajoute à quelque chose je ne sais quoi de surhumain; par cette passion il comprend et fait tout comprendre ".

وكانا وجد في Wagner سيد العناصر الادائية كان يتحلى ان بذلها (١).

وبذكر صاحب المجلد القيم ان Wagner كتب "لبودلير" رسالة بتاريخ ١٥ نيسان عام ١٨٦١

بذكر فيها الخبطة القصوى التي شعر بها لدى قراءته لعقال الشاعر الفرنسي عنه (٢) وبدأ "بودلير" عام ١٨٦٠  
توأم ل Wagner بملك المواجه، والاحداس، وقوى صوته (٣)

وقصاره ان النظرة الجمالية في الشعر تتلاقى والنظرة الجمالية في الموسيقى، وان اختلفت

الاهداف في بعض النقاط، وكان Wagner في موسيقاه يخرج من الافرادى العرضي الى العالم الابدى،

وبخمر المستمع ببحر من الضياء، ويفتح امامه نوافذ على ذاته البطنية التي لا تبلى، وهزم على ان

يجعل من الموسيقى ما توخاه بودلير من الشعر : "آلة <sup>تستحق</sup> ~~تستحق~~ الشعور الانساني بسعها ان تبلى المطلق  
بواسطة الابحاث والعلاقات التي لا تعرف النهاية" (٣)

الأدب

وشعر الادباء، إثر Wagner ومن طريق بودلير بنوع خاص "ان الموسيقى استهدفت ارامي الالام

وبلغتها "بالمجد والظفر" فعمد الادباء في الربع الاخير من القرن التاسع عشر ان ينتزعوا من الموسيقى قضايلها

الادائية وان يلحقوها بالادب علم بذلك يحققون شيئا من هذا ما استحال الادبي التي سموها هفوا في عرفنا -

"الشعر الصافي" لان الشعر لا يبلغ الصفا، وسيرا من هذا الاعتبار استنتج فاليري ان الرمزية سميت

(La poésie pure) وجددت كما يلي : "ان ما يطلق عليه اسم الرمزية <sup>هو عقد النسبة</sup> ~~بالقيمة المشتركة~~ بين مختلف

اسر الشعراء <sup>ليستمدون</sup> ~~ليستمدون~~ من خيرات الموسيقى خيراتهن وارزاقهن" (٤) ويقول "ملارمه" ان الموسيقى، منذ "غفر <sup>لازدي</sup> ~~لازدي~~

البيت الشعري لتكون القصيدة" (٥)

(١) L'Esthétique de Beaud-Ferran ص: ٣٥٤

(٢) " " " " ص: ٣٥٦

(٣) " " " " ص: ٣٥٨

(٤) Variété I - Valéry ص: ١٥

(٥) Divagations - Mallarmé ص: ٢٤٤

الاسرار الانسانية... وكان في جلال انعامه بحق الانسان : بالارادة والشفق ، وضبط الذات والنفس  
 المصبي ، والانفجار " وكان بودلير يقول عنه : Par cette passion, il ajoute à quelque chose je ne sais quoi de surhumain; par cette passion il comprend et fait tout comprendre ".

وكانا وجد في Wagner جيد العناصر الادائية كان يتحلى ان يذللها (١)

وذكر صاحب المجلد القيم ان Wagner كتب "بودلير" رسالة بتاريخ ١٥ نيسان عام ١٨٦١

بذكر فيها الخطبة القصوى التي يهمل بها لدى قراءته لجمال الشاعر الفرنسي عنه ( وهذا "بودلير" عام ١٨٦٠

توالت Wagner بملك المواجهه والاحداث ، وفي سنة (٢)

وفصراه ان النظر الجمالية في الشعر ثلاثي والفنرة الجمالية في الموسيقى ، وان اختلكت

الاهداف في بعض النقاط ، وكان Wagner في موسيقاه يخرج من الافراد العرضي الى العلم الابدى ،

ويخسر المتصنع يحمر من الضياء ، وفي يفتح امامه نوافذ على ذاته البطنية التي لا تبلغ ، وزم على ان

يجعل من الموسيقى ما توخاه بودلير من الشعر : " <sup>شئت</sup> آله ~~الشعر~~ الشعر الانساني بسعها ان تبلغ المطلق

بواسطة الابهاء والعلاقات التي لا تصرف النهاية " (٣)

وشعر الادباء اثر Wagner ومن طريق بودلير بنوع خاص " ان الموسيقى استعدفتعراضي الادب

وبلغتها " بالمجد والظفر " فبعد الادباء في الربع الاخير من القرن الثامن عشر ان يتقروا من الموسيقى فثافتها

الادائية وان يلحقوها بالادب علم بذلك يحسبون شيئا من هذا لا محالة الادبية التي سموها هنوا في مرفقا

" الشعر الصافي " لان الشعر لا يبلغ الصفاء ، وسجرا من هذا الاعتبار امتنع فاليسر ان الرمزية سميت

( La poésie pure ) ووجدت كما يلي : " ان ما يطلق عليه اسم الرمزية <sup>هو عقد لينة</sup> ~~الفنرة~~ المشتركة بين مختلف

امر الشعراء <sup>يستمدون</sup> ~~تستمدون~~ من غيرات الموسيقى غيراتهن (أرزاقهن " (٤) ويقول " ملارمه " ان الموسيقى منذ " غنر " لا <sup>نبت</sup> ~~تستمدون~~

البيت الشعري لتكون القصيدة " (٥)

(١) L'Esthétique de Beaud-Ferran ص ٢٥٤

(٢) " " " " ص ٢٥٦

(٣) " " " " ص ٢٥٨

(٤) Variété I - Valéry ص ١٥

(٥) Divagations - Mallarmé ص ١٤٤

فكيف حاول الرمزيون ان يرفعوا الشعر الى " الصفاء " وان يستخدموا الخصائص الموسيقية . يجمع ذلك الى البنود الآتية :-

#### ١- الابحاء والموسيقى غرضها ابحاء حالة في نفس السامع .

الصرخة اصل الكلمة . والكلمة نوعان من حيث معناها ، والمعنى غرضها الاساسي . فمنها ما يلزم المعنى المحدود ، ومنها ما يستعمل ليولد في نفس الآخرين حالة شبيهة بحالة واضعها ، وهذا ما يستدعي الحس والتفكير والتأمل ، حيث تتحد قوى البدع الاول بقوى القارى . فالالفاظ والحالة هذه فهي حقيقة مستقبلية اكثر مما تفسر حقيقة راهنة ماضية . وكذا تصبح اللغة جهازا من الصور ، لانها توظف هذا الجهاز ، وتولده ، قلت تولده لانها لا تخلقه من العدم بل تساهم على تنميته واتساعه . فالفهم يصبح ايقاظ حالة شعورية وحلم وتامل . فلا تعود اللفظة اشارة محدودة بل اداة انفعال . وتختلف هذه الانفعالات باختلاف الافراد والظروف الزمانية والمكانية والبيولوجية وغير ذلك مما يكون " المعادلة الشخصية " فينشأ ما نسميه " التراكم اللغوي " لان اللفظة من حيث معناها قيمة محدودة ، اما من حيث انها اداة انفعال فقيمتها لا تعرف الحدود ، وكثيرا ما تسلمهم نعمة البيت في توسيع هذه القيم كما سنرى . والشعر " الصافي " من هذا القبيل ، بقرر انتصار الالفاظ الابحائية على الاخرى المحدودة ، الشيفية . وليس من المحتم ان تعادل الحالات النفسية لدى الخالق والقارى . وقد توسع في القارى اكثر اواقل " فالذى يضع لعقدة الحسابية في بافضل الذين يجدون حلها الامثل " على حد قول فاليري (٢) مما يفضي الى ان الكلمة الواحدة قد توظف في مختلف الافراد اجواء شتى . وهذا سبب من اسباب الغموض اللغوي وهدم تضمين اللفظ معناه " المحدود " والداعي الى تفوق الفن على الطبيعة ليصبح ضربا من غروب المخدرات . وكذا فلا بصور الشيء بكامله وانما يكتفى بالاشارة الى بعض اجزائه .

وفضيلة الابحاء قائم على امكانياته ، لان الابحاء كالعنمة بوسع الافتراضات وبطابق المخيلة والشعور والتامل . فالابحاء بحوك الوفا من الخيوط اللونية حول مغزل النفس او قل انها انتظار شي . <sup>سبحر</sup> وفي الاقلام لذة لا تعرفها الحقيقة الواقعة . وكانما تنقسم الالفاظ الى نثرية وشعرية . والاخيصة هي الغرض ومن هذا القبيل

كيف حاول الرومن ان يرفعوا الشعر الى "المقام" وان يستخدموا الخصائص الموسيقية . يرجع ذلك الى البتود  
الآتية :-

### ١- الابحاث والموسيقى فرضها ابحاث حالة في نفس السامع .

المرحلة اصل الكلمة . والكلمة نوحان من حيث معناها ، والمعنى غرضها الاساسي . فلفظا ما  
يلزم المعنى المحدود ، ومنها ما يستعمل ليولد في نفس الآخرين حالة شبيهة بحالة واضعها وهذا ما  
يستعمل في الحس والتفكير والتأمل ، حيث تتحد قوى البديع الاول بقوى القارئ . فاللفظ والحالة هما  
نفسه . حقيقة مستقبلية اكثر مما تفسر حقيقة فراهنة لغوية . وكذا تصبح اللغة جهازا من الصور ، لانها  
توظف هذا الجهاز ، وتولده تلك تولده لانها لا تخلقه من العدم بل تصاهم على تكميله واتساعه . فالفهم  
يصبح ابقاء حالة شعورية وحلم وتامل . فلا تعود اللفظة اشارات معدودة بل اداة اتصالات . وتختلف هذه  
الاتصالات باختلاف الافراد والظروف الزمانية والمكانية والبيولوجية وغير ذلك مما يكون " المعادلة الشخصية "  
للفظ . فالفهم " التراكب اللغوي " لان اللفظة من حيث معناها ليست محدودة ، اما من حيث انها اداة اتصالات قد يفهمها  
لا تصرف الحدوده وكثيرا ما تسلمهم نفس البيت في توسيع هذه القيم كما سنرى . والشعر " المقامي " .  
من هذا القبيل ، يقرر انتشار اللفظ الابحاثية على الاغنى المحدودة الشبكية . وليس من المحتم ان تتعادل  
الحالات النفسية لدى الخالق والقارئ . وقد توسع في القارئ اكثر اواقل " فالذي يضع المعادلة الحسابية ليس  
بافضل الذين يجدون حلها الا مثل " على حد قول فاليري (١) ما ينبغي الى ان الكلمة الواحدة قد توظف في  
مختلف الافراد اجزاء شتى . وهذا سبب من اسباب الغموض اللغوي وعدم تفهيم اللفظ معناه " المحدود " .  
والداعي الى تفريق الفن على الطبيعة ليصبح ضربا من ضروب المخدرات . وكذا فلا يصور الشيء بكامله وانما  
يكثف بالاشارة الى بعض اجزائه .

وفضيلة الابحاث قائم على امكانياته لان الابحاث كالعقيدة يوسع الافتراضات ويطلق المشيئة  
والشعر والتامل . فالابحاث يحرك الوفا من الخيوط الطوفان منزل النشوار قل انما تظنار شيء <sup>سبح</sup> في الاقطار  
لذا لا تعرفها الحقيقة الواقعة . وكأنا تنقسم اللفظ الى نقرية وشعرية . والاخيرة هي النشور ومن هذا القبيل

فن الدهانة . حيث يولد انسجام الألوان ، وظلالها ، وادهان بعض الخطوط والأجزاء ، في نفس الممتع ، جوا إيجابيا شبيهاً بابتائير الالفاظ الشعرية ، ومن " Rembrandt " من هذا الباب ، حيث تحمل اللوحة اليك ما ينطلق

وراء الخطوط والألوان ، والحجم .

Deux choses sont également requises : L'Une est certaine somme de complexité ou plus proprement de combinaison; l'autre une certaine quantité d'esprit suggestif, quelque chose comme un courant souterrain de pensée non visible, indéfinie ... c'est l'excès dans l'expansion du sens qui ne soit être qu'insinué.

(١)

وللمشترع " ملارمه " قول صراح ، " ان ما شيد من عروج ، وللبحر والوجه الانساني متعة لا يؤد بها الوصف ، بل بجملها " (٢) " الابحار " غنى في الفكر لان فعل المنة الابحائية الرئيسي هو توليد فكركم مجارى فكرة وشعورية ، تمازجت ام تفرعت . (٣)

والشعر الرمزي شحنة ايجابية ، فكانما يتم للشعر ان ينطق الصمت . ففي هذا الابحار بترام السكوت وبحفظ ويمتد .<sup>٤</sup> هذا ما يبدو في ابتسامة " Jaconde " وفي " اصبع يوحنا " المرفوعة في تمثال " ده فنشي " ثم ان الابحار بمثابة رئيس الجوقة الموسيقية . فكما ان سبلا من الموسيقى يتدفق تحت اشارته ، كذا تنبجس الدنيا الداخلية بـ ~~بفهم~~ بانفعال اللفظة الابحائية ، ولقد راينا بحسب تحديد " كانت " ان الرمز يوحى الشيء الذي يرمزه ، وذلك ~~مقول~~ في سعتة على استعدادات القارى ليشارك المبدع في خلقه . فمن شان الرمز ان ان تولد الشعور بالابحار لا ان تصفه . وليس هنالك وصف للانسان المنعقد من العادة . بل احياه الشعور بالخلاص والاعتناق في القارى . . . . كان الادب الرومنطيكي يستعمل الالفاظ وهو يحملها معناها المادى ، الابدائي ، فاذا الفاظه اشياء محدودة ، قد لا يتسرب ، من مجرد ذكرها ، الى القارى ، ما اختلجت به <sup>نفس</sup> الشاعر ، اما الرمزيون فكانوا يجعلون من الالفاظ مواضيع تبعث وكائنات توحى مواضيع اخرى ، ومخلوقات هوائية . كـ " Nymphes " و " Faune " و " Sylphe " فيلبسون الالفاظ على حد قول A. Thibaudet .<sup>٥</sup> " لهانا شعوريا " (٤) ولقد تعدوا الفاظهم ، تبدو ولا رابط غرامطيقي بينها في " البيت " كموقع حبات المسبحة ، تنفرد واحدة واحدة وتتفتح ما بينها عوالم من وهوح تنسج دائرتها النورية في ارحاب نصف منيرة ، نصف مظلمة . وكان من هذا

(١) La poésie pure - H. Bremond ص: ١١٨

(٢) Divagations - Mallarmé ص: ٢٤٥

(٣) La double fonct. du langage - Paulhan ص: ١٦٩

(٤) La poésie de st. Mallarmé ص: ١٢٣



في الدماء . حيث يولد انسجام الالوان • واضلاها • وادمان بعض خطوط وجزء • في نفس المتفتح • جوابا لبحاثها  
 فيها بتأثير الالفاظ الشعرية مثل •  
 من هذا الباب • حيث تحمل اللوحة اليك ما ينطلق  
 Rembraut  
 وراء الخطوط والالوان • والحجم •

Deux choses sont également requises : L'une est certaine somme de complexité ou plus proprement de combinaison ; l'autre une certaine quantité d'esprit suggestif, quelque chose comme un courant souterrain de pensée non visible, indéfinie ... c'est l'excès dans l'expansion du sens qui ne soit être qu'insinué. (١)

والمشترق "لارمه" قول صراح • "ان ما شيد من عروج • وللبصرة والوجه الانساني متعة لا يوجد بها الوصف •  
 بل يجعلها "الابحار" (٢) واذن في الابحار <sup>فني</sup> للفكر لان فعل اللغة الابحار الرئيسية هو توليد  
 لكموم مجاري فكرة وشعيرة • تازجت ام تفوت. (٣)

والشعر الرمي شحنة ابحار • فكانما يتم للشعر ان ينطق الصمت. في هذا الابحار يتراكم المكون  
 ويحفظ ويعد • هذا ما يبدو في ابتساقه •  
 وفي "اصبح بوحنا" العروضة في تمثال "ده  
 نفسي" ثم ان الابحار يتألف من رئيس الجوقة الموسيقية • <sup>Jacqonda</sup> كما ان سبلا من الموسيقى يتدفق تحت اشارته •  
 كذا تتجسس الدنيا الداخلية بوجه بانفعال اللغظة الابحار • ولقد راينا بحسب تحديد "كانت"  
 ان الرمز يوحى الشيء الذي يرمزه • وذلك <sup>معزل</sup> في محله على استعدادات القارئ • ليشارك البديع في خلقه •  
 فمن شأن الرمز ان ان تولد الشعور بالابحار لا ان تمفه • وليس هناك وصف للانسان المتعشق من المادة •  
 بل احب • الشعور بالخلام والاعتناق في القارئ • ... كان الادب الرومنطيكي يستعمل الالفاظ وهو يحملها معناها  
 المادي • الابحار • فاذا الفاظه اشياء • محدودة • لا يتسرب • من مجرد ذكرها • الى القارئ • ما اختلجته <sup>نفس</sup>  
 الشاعر • اما الرمزون فكانوا يجعلون من الالفاظ مواضع تبحث وكائنات توحى • مواضع اخرى • ومخلوقات هوائية •  
 "فيلسوف الالفاظ على حد قول  
 "و" "و" "و" "و"

لما تاتى <sup>Thibaudet</sup> ولقد تعدوا الفاظه • تدولا • رابطا • غرامطيق • بينها في "البيت" كوضع حبات المسبحة • تنفرد  
 واحدة واحدة وتتفتح ما بينهما موالم من وفوح • تنسج راتبا الثورة في ارجاس نصف مظيرة • نصف مظلة • وكان من هذا

- (١) ص ١١٨  
 (٢) La poésie pure - H. Bremond ص ٢٤٥  
 (٣) Divagations - Mallarmé ص ١٦٩  
 (٤) La double fonct. du langage - Paulhan ص ١٢٧  
 La poésie de st. Mallarmé

الاتجاه ان جعل من الادب ينبها لا ينضب، فلذته لذة الموسيقى الكلاسيكية تستعذب بجدة كلما أضخنا اليها،  
وبشدت تأثيرها وبخبو بحسب تهيؤنا لاستيعاب المادة الفنية. مما حدا بالاديب فاليري الى مقال عنوانه -  
" Pièce sur ~~l'Art~~ L'Art " قطع عن الفن في كتابه L'infini Esthétique

وللاباح<sup>١</sup> اللغوي هذا فضيلة رفع الفن الى رسالته السامية. قال الفيلسوف برغسن هـ

L'objet de l'art est d'endormir les puissances actives ou plutôt résistances de notre personnalité, et de nous amener à un état de docilité parfaite où nous réalisons l'idée qu'on nous suggère, où nous sympathisons avec le sentiment exprimé. Dans les procédés de l'art on retrouvera, sous une forme atténuée, raffinée et en quelque sorte spiritualisés, les procédés par lesquels on obtient ordinairement l'état d'hypnose (1)

وكأنما يتسأل من خلال الالفاظ الابحاثية لون من السحر<sup>مختار</sup> القوي العاملة الواعية في القارى<sup>مختار</sup> ،  
وبغرض عليه، دون ان يتميز ذلك ، حالة المبدع الشعورية، كالتأثير المغموم في عملية الضغط المغناطيسي .  
ولا جدل في ان التأثير<sup>الفني</sup> لين، خفيف، وانما هو من جملة الطبيعة نفسها .

والامثال التي تتوارد وافرة . . نخص منها بالذكر قصيدة بودلير " دعوة الى الرحيل " وقصيدة

" ريمو " " السفينة السكرى " L'après-midi d'une faune " لمارمه التي وضعها الموسيقى ( De Bussy  
De Bussy ) في موسيقى هوائية، ابحاثية، تغادر في المتمتع شعورا، هو نفس الذي يتصاعد من قراءة هذه الرائعة التي هي <sup>مطلع</sup> ~~مطلع~~  
ابحاثية، ومحض حس غامض، . . . والرويا الشعرية لا تأتي الا بالابحاث .

- (Mallarmé) "... la suggérer, voilà le rêve

٢- الابهام والحلم - وهو ايضا من جوهر الموسيقى، لان الموسيقى " حالة " وفي كل حالة قصي<sup>١</sup>

من الابهام او هي الابهام كله لما فيه من عدم انتظام ، ولما يكتنفها من الاضطراب .

والابهام غير الغموض، وقد يكون الغموض نتيجة له . فبينا تنطبق كلمة غموض على القصيدة بكاملها ،

تستعمل لفظة ابهام لعدم التنويه الكامل عن الشيء الواحد فيها . وكان هذا من اهدافهم لان الوضوح <sup>مطلوب</sup> ~~مطلوب~~ وكان جماعة  
البرناس قد اتقنوا اللوحات الواضحة وبلغوا فيها الكمال في Le Comte de l'Isle - Sonnets و L'écrédia

فاعتمدوا الابهام اجتنابا للابتذال . فمن الاسفاف في رأيهم ان تصور الشيء المادى بكامله لان تلوين الشيء كاملا

الاتجاه ان جعل من الادب يثيرها لا ينسب، فلذلك لذة الموسيقى الكلاسيكية تستعذب بجدة كما افحننا اليها  
ويشغل تأثيرها ويحبو بحسب تميزها لا متعاب العادة الفنية. ما حله <sup>بالادب</sup> فاليق الى مقال عنوانه  
"Pièce sur ~~l'Art~~ L'Art" في كتابه "نطع من الفن" L'infini Esthétique

ولاحظنا اللغوي هذا فنبهنا رفع الفن الى رسالته السامية. قال الفيلسوف برنسن

L'objet de l'art est d'endormir les puissances actives ou plutôt résistantes de notre personnalité, et de nous amener à un état de docilité parfaite où nous réalisons l'idée qu'on nous suggère, où nous sympathisons avec le sentiment exprimé. Dans les procédés de l'art on retrouvera, sous une forme atténuée, raffinée et en quelque sorte spiritualisés, les procédés par lesquels on obtient ordinairement l'état d'hypnose (1)

وكانما يتصل من خلال الالفاظ الابحاثية لون من السحر <sup>يختر</sup> القوي العاطفة الواحدة في القاري \*  
ويخضع عليه دون ان يتميز ذلك \* حالة البعد الشعورية \* كالتأثير المنوم في عملية التنفس العنقائطي  
ولا جدل في ان التأثير <sup>الغني</sup> خفيف \* وانما هو من ~~بهيئة~~ الطبيعة نفسها .

والامثال التي تتوارد وافرة . . . فتمس منها بالذكر قصيدة بودلير "دعوة الى الوحيل" وقصيدة

"رجو" "السفينة السكرى" و L'après-midi d'une femme لماريه التي وضعها الموسيقي ( De Bussey  
في موسيقى هوائية ابحاثية تغادر في المتعجب شعراء هو نفس الذي يتصاعد من قراءة هذا الرائعة التي هي مطلق  
ابحاث \* وحسن حسن فاضله . . . والربو بها الشعرية لا تأتي الا بالابحاث .

" la suggérer, voilà le rêve .... (Mallarmé) -

٢- الابهام والحلم - وهو ايضا من جوهر الموسيقى \* لان الموسيقي "حالة" وفي كل حالة تنسي \*

من الابهام او هي الابهام فكيف لما فيها من عدم انتظام \* ولما يكتنفها من الاضطراب .

والابهام غير الغموض \* وقد يكون الغموض تقيده . فبينا تطبق كلمة غموض على القصيدة بكاملها \*

تستعمل لفظة ابهام لعدم التوضيح الكامل عن الشيء الواحد فيها . وكان هذا من اهدافهم لان الموضوع جفدل وكان جماعة

البرناس قد اتفقوا اللوحات الواضحة وبنوا فيها الكمار في Sonnets - Le Conte de l'Isle Hérédia

فاحمدوا الابهام اجتنابا للابتذال . فمن الاسلاف في رأيهم ان تصور الشيء الطاني بكامله لان تلون الشيء كاملا

ووضعه خالصاً لا تميز في القارى معنى السحر العجيب والخرابة التي تنتم الحلم . فعلى الشاعر ان لا يعرض الحقيقة لنور ساطع ، بل ان يرفعها في شيء من الحلم ، فتطالع شيئاً فشيئاً وقد احدث بها ظل ... .  
 " الاظلال " و " الحلم " يمسحان الواقع بعطر الجمال . ومن هذا الاعتبار عقدوا على ان التنبؤ عن الشيء في تمامه بضيق على المطالع لذة الاكتشاف المتدرجة . فهم كما ترى يجعلون من الاكتشاف وفي الاكتشاف صعوبة ، متعة القراءة ونصراً ملازماً للقصيدة . فينبغي ان <sup>صالح</sup> نقف على الاداء مستكشفين ، بينما يسمع القارى - في النص السهلة العادية ، ان بقراء اللفظة التالية بمجرد قراءته بعضها منها . فلا ينبغي ان تعطى المادة كاملة تامة ، بل ان تستنبط استنباطاً بالاستنارة ، بلحمة من ( المادة " المعنية . واستنباط القارى ، سائر ما يرمى اليه الفنان ، يفرض لدى المتذوق نوعاً من التفاهم الروحي بينه وبين الخلاق .

قال " ملارمه " تسمية الشيء تفقد ثلاثة ارباع البهجة ، القائمة في القصيدة ، على الاستكناه شيئاً بعد شيء . " ان استعمال هذا العجوبة الصغيرة في الرمز بعينه " ١ " وهذا ما قصد اليه الشاعر Verlaine ان قال في المذهب الشعري : -

Rien de plus Cher que la Chanson grise  
 Où l'Indécis au Précis se joint (٢)

(٢)

فهو يضع على الشعر مسحة من السكر ، يكتنفها الابهام . ويضيف " ملارمه " في مكان آخر :  
 " يتم الشعر عندما تذوب الانشودة والرويا في لذة مبهمه النشيد (٣) " هن قصيدته هيرودية ، عام ١٨٦٤ ،  
 : " انني على ابتداء لحن تنبئ من قواعد للشعر جديدة احدها بكلمتين : ان تصور مفعول الاشياء فينا لا الاشياء " (في ذاتها . ٤) وهم لم يعطوا اللفاظ معانيها المعتادة ، بل وضعوها في شبه زورق من الاحلام والابهام <sup>لتبليغ</sup> ~~للتعريف~~ الم  
 ابعد حدود التعبير . والحلم يغمركل شيء . والحقيقة يطنها الحلم . قال " بودليو " : " ليس لكل ما في الارض الا  
 " وجود جزئي ، وما الحقيقة الحققة الا بالحلم . " وبورد " ملارمه " من بعد ما بضا : " اجل انني لا ادرى اننا لسنا  
 سوى اشكال مادية باطلة . (٥) " واذا كانت الحقيقة بالحلم ، فعلى الشعر ان ينحسر عن مادة الحقيقة الى الحلم

١ La poésie de St. Mallarmé - Thibaudet ص: ١٠١

٢ Choix de poésies - Verlaine ص: ١١١

٣ Propos sur la poésie J Mallarmé ص: ١٩

٤ " " " " ص: ٤٣

٥ Vie de St. Mallarmé - H. Mondor. ص: ١٩٣



ووضعه خالصا لا يميز في القارئ معنى السحر العجيب والخرابة التي تنم الحلم . فعلى الشاعر ان لا يعرض الحقيقة للنور ساطع بل ان يرفعهما في شيء من الحلم فتطلع شيئا فشيئا وقد احدى بها ظيل ...  
 " الاظلال " و " الحلم " يسمان الواقع بمطر الجمال . ومن هذا الاعتبار عقدوا على ان التوسيع عن الشيء في تمامه يخرج على المطالع لذة الاكتشاف المتدرجة . فكم كما ترى يجعلون من الاكتشاف وفي الاكتشاف صعوبة  
 مهمة القراءة ونصرا ملازما للقصيدة . فيبني ان تصف <sup>حيال</sup> ~~الاداء~~ مستكشفين بينما يسهل القارئ - في القصص  
 السهلة العادية ان يقرأ اللفظة التالية بمجرد قراءته بعضها منها . فلا يبني ان تحظى المادة كاملة تامسة  
 بل ان تستبسط استبطا بالاستقارة بلحم من " المادة " المعنية . واستبساط القارئ سائرا يرمي اليه  
 الفنان . يخبره لدى المتذوق نوحا من التناغم الروحي بينه وبين الخلاق .

قال " ملاره " تسمية الشيء تفقد ثلاثة ارباع البهجة والقائه في القصيدة على الاستكفاء شيئا  
 بعد شيء . " ان احتمال هذا المعجزة الصغرى في الرمز بعينه " ١١ وهذا ما قصد اليه الشاعر Verlaine  
 ان قال في المذهب الشعري : -

Rien de plus cher que la Chanson grise  
 où l'Indécis au Précis se joint (١)

(٢)  
 فهو يضع على الشعر محقق المكر . يكتفينا الابهام . وبخفيف ملاره " في مكان آخر :  
 " يتم الشعر عندما تذيب الانشودة والروايات في لذة تسمية الشيء (٣) ومن قصيدته هيرودية : علم ١٨٦٤ :  
 " انني على ابتداء لينة تنبثق من قواعد للشعر جديدة احدها بكلمتين : ان تصور فعمل الاشياء فيها لا الاشياء  
 " في ذاتها . (٤) وهم لم يحطوا بالافعال معانيها المعتادة بل وضعوها في شبه زرق من الاحلام والابهام <sup>تبلغ</sup> الى  
 ابعد حدود التعبير . والحلم يغمرك شيء . والحقيقة يظنها الحلم . قال " بودليو " : " ليس لكل ما في الارض الا  
 " وجود جزئي وما الحقيقة الحقة الا بالحلم " ويورد " ملاره " من بعدنا هذا : " اجل انني لا ادري اننا لنعلم  
 سوى اشكال مادية باطلا . (٥) واذا كانت الحقيقة بالحلم فعلى الشعر ان ينحصر عن مادة الحقيقة الى الحلم

101 La poésie de St. Mallarmé - Thibaudet (١)

111 Choix de poésies - Verlaine (٢)

119 Propos sur la poésie de Mallarmé (٣)

٤٣ " " " " (٤)

113 Vie de St. Mallarmé - H. Mondor. (٥)



الذى هو الحقيقة، وان يبرد بلون الابهام لتغدو طبيعته من طبيعة الحلم جوهرًا . وكانما تصبح به الاشياء احلاما  
تعم، او ان الاشياء تكاد تبرز " في ظل متعمد، بالفاظ غير مباشرة، اشبه بالصمت، فيتلاعب المبدع، وبشرق  
من حروفه وهم يعادل نظرها الى الاشياء " ١ \* ولقد تقوم الحروف مقام الاشياء فترتمي على الالفاظ اظلال  
تستدل منها المعاني وتستنتج .

ويقول فرلين :  
Pas de couleur rien que la nuance  
(Art. Poétique)

وتعمدهم الابهام ورد عن حاجة بينة في رسالتهم الشعرية . فادبهم ، ادب اجواء <sup>مرتكزة على</sup> ~~مقتضى~~ هذا  
العامل " الابهامي " ليساعده على خلق الجو النفسى الذى تستوحيه القصيدة في ذات القارى . ولوان  
المعاني ات واضحة مقدودة كالمنطق ، لما استطاعوا ابلاغ الجوا والحالة ، ولاخفت رسالة ~~الشعر~~ <sup>الشعر</sup> ثم ان  
شعرهم كنيراما ياتي تعبيراً عن ناحية غامضة في الذات ولا ريب في ان تكون الطريقة الابهامية اقرب الى تلميد  
الحالة الغامضة في النفس من النص الواضح . " زد على ذلك انه من العسر ان نعبر عن الاغوار البعيدة الغلبة  
فيما الدائمة التحريك والتغير والتدفق ) وكذا ساهى السيكولوجي ولم جيمس مجارى الضمير <sup>بشكل</sup> جامد ، محدود ،  
واضح وضاء ، فكيف يعبر الجامد عما هو متحرك . وفي عدم الاستطاعة هذه " عجز " " ومبرر " . عجز لان اللفظ  
يتميز عن سواه بانه يؤدى بشكل جميل ما يعجز عن ادائه سائر الناس . " ومبرر " لان الغرض في الشعر الرمزي <sup>لم</sup>  
لم يكن التفسير بل العدوى ونقل الحالة . وخير الوسائل للاعراب عن المبهم من هذه الحالة وضع النشابة  
المبهمة . فيعبر عن المبهم بالابهام بشبهه ليؤدى بكليته .

قلنا ان شعرهم يستدعي التأمل والحلم ، وان عماد ذلك هو الابهام ، فالابهام " هو المفتاح الذهبى الذى  
يتركب بفتح هيك الحلم " والحجر الفلسفى الذى يحول الى حلال كل مادة يحكمها . قال احد اعضاء الاسرة الرمزية الذين  
كانوا يترددون الى " احاديث الثلاثة " في منزل " ملارم " لم نفتش عن الجمال ، لانه من اهداف البرناس ، بل كدنا ننشد  
المفتاح الذهبى الذى يفتح امامنا باب الاحلام في البيت الشعري " ٢ ) وشرح ذلك ما اورده Gourmont عن  
استنتاج الرمزيين للتيار الفلسفى الذى عم اوربا بين ١٨٤٥ - ١٨٧٠ .

(١) Divagations - Mallarmé ص: ٢٢٦

(٢) Le symbolisme - A. Poizat. ص: ١٤٣

الذي هو الحقيقة وأن يبرد بلون الابهام لغدو طبيعته من طبيعة الحلم جوهرًا . وكأننا نعبث به الأشياء أحلاما نمره أو أن الأشياء تكاد تبرز " في ظل متعمده بالفاظ غير مباشرة أشبه بالمصمتة فيقلب المبدع " ويشق من حروفه وهم يحادل نظراتنا إلى الأشياء (١) " ولقد تقوم الحروف مقام الأشياء فترمي على الالفاظ اظلال تستدل منها المعاني وتستنتج .

ويقول نرلين :  
Pas de couleur rien que la nuance  
(Art. Poétique)

وتعتمد الابهام ورد من حاجة بيضة في رسالتهم الشعرية . فادبهم " ادب أجواء " <sup>مركزة على</sup> هذا العامل " الابهامي " ليساعده على خلق الجوالاتفسى الذي تستوحيه القصيدة في ذات القارئ . ولوان المعاني انت واضحة مقدودة كالمفروق لما استطاعوا ابلاغ الجواو الحالة ولا خففت رسالتهم الشعرية ثم ان شعرهم كثيرا ما ياتي تعبيراً عن ناحية غامضة في الذات ولا يرب في ان تكون الطريقة الابهامية اقرب الى تلميذ الحالة الغامضة في النفس من النص الواضح . " زد على ذلك انه من المسموح ان نعبر عن الافوار البعيدة الغلبة لنا الدائمة التحريك والتخبر والتدفق وكذا ساهما الميكولوجي ولم يجز مجازي الضمير بشكل جامد محدود واضح وضاه فكيف يعبر الجامد عما هو متحرك . وفي عدم الاستطاعة هذه " عجز " " وبسر " . عجز لان اللفظ يتميز عن سواه بانه يؤدي بشكل جميل ما يحجز عن ادائه سائر الناس " وبسر " لان الخسوف في الشعر الرمزي  لم يكن التفسير بل المدوي ونقل الحالة . وغير الوسائل للاعراب عن الجهم من هذه الحالة وضع الخشاعة البهيمية . فيعبر عن الجهم بالابهام يشبهه ليؤدي بكليته .

فلنا اذن ان شعرهم يستعدي التأمل والحلم وان عاد ذلك هو الابهام فالابهام " هو المفتاح الذهبي الذي يربك مفتاح هيكل الحلم " والحجر الفلسفي الذي يحول الى حلل كل مادة يحكمها . قال احد اصفا " الاسرة الرمن قالذين كانوا يترددون الى " احاديث الثلاثة " في منزل " بلارمه " لم تفقد عن الجمال لانه من اهداف البرنارس بل كنا ننشيد المفتاح الذهبي الذي يفتح امامنا باب الاحلام في البيت الشعري " (٢) وشرح ذلك ماورده Gourmont عن استنتاج الرمنين للتيار الفلسفي الذي هم اوروبا بين ١٨٩٥-١٨٧٠ .

(١) Divagations - Mallarmé ص ٢٢٦  
(٢) Le symbolisme - A. Poizat. ص ١٤٢

In relation to man, the thinking, the subject, the world, all that is external to the "I", exists only according ~~to the idea of it~~ to the idea of it which he shapes for himself. We know only phenomena, we reason only concerning appearances : all truth in itself escapes us : the essence is ~~in~~unapproachable. It is this fact which Schopenhauer has popularized in his very clear and simple formula; the world is my representation "

(١)

وهذا ما وجه الرمزيين نحو "الحلم" بلقون فيه الحقيقة . ولنضع نصب أعيننا ان الرزمة كانت رد فعل في وجه ما سبقها من الادب وشعرت بتعب ونقل من سطحية الرومانتيكية الواضحة، ومن وضوح البرناسية المادية، فاصبح الحلم بابا من الابواب الادبية، وكيف يدرك "الحلم" وكيف يعرب عنه . قد يكون "الابهام" امثل الوسائل، فعمدوا اليه لانه عممة الابهام تفسح الحدود المادية وتدعو الى التأمل وبالتالي الى جو شبيه بالجو الذي توسعه الموسيقى الكلاسيكية في البصائر.

٣- "الابقاع" "ان الالفاظ بمعناها المألوف توحى معنى جديدا، رفيعا، عجيبا، غريبا، فتعبر الالفاظ عما نفحها به الشاعر. ويدخل هذا التيار الصوتي المنظم سامعه الى تزاوج فكرة الخلاق، فنتمسوا فيه (٢). وشاعت بين الناس فكرة مرجعها ان الرمزيين اعتبروها الشعر موسيقى . ولقد عاد سوء فهم معظم النقاد لبيت ورد في "المذهب الشعري" الذي اومأنا اليه :  
De la musique avant toute chose

"الموسيقى : الموسيقى : قبل كل شيء". والصواب ان الرمزيين لم يتصوروا الشعر موسيقى، لا، ولا نشدوا وسائلها، ولكنهم ارادوا غاياتها بواسطة الامكانيات اللفظية، فيبعثون في المتذوق ما تبعته الموسيقى في مستمعها. وذلك ان الالفاظ اذا توخى بها التصوير والوصف، تم لها ذلك عن طريق التشبيه والاستعارات والمجازات اما اذا توخى بها النغم الموقع، فالنغم من طبيعة الحروف صوتية كانت ام غير صوتية. وكان Wagner

قد حاول ان يمزج الفنون جميعا بالموسيقى كفن منظم، منسجم، قال :  
Walter Pater  
All art constantly aspires towards the condition of music, and the perfection of poetry seems to depend in part on a certain suppression of mere subject, so that the meaning reaches us through ways not distinctly traceable by the understanding ". (٣)

٨ : The poets of modern France - L. Lewis

٤ : La poésie pure - Bremond (٢)

١١٧ : " " (٣)

In relation to man, the thinking, the subject, the world, all that is external to the "I", exists only according to the idea of it which he shapes for himself. We know only phenomena, we reason only concerning appearances : all truth in itself escapes us : the essence is unapproachable. It is this fact which Schopenhauer has popularized in his very clear and simple formula; the world is my representation "

(١)

وهذا ما وجد الرمزيين نحو "الحلم" يلقون فيه الحقيقة . ولقد نصّب أعيننا أن الرزمة كانت رد فعل في وجه ما سبقها من الأدب وشعرت بتحب وتسل من سطحية الرمزانية الواضحة ومن وضوح البرناسية المادية فاصبح الحلم بابا من الابواب الأدبية ، وكيف يدرك "الحلم" وكيف يحسب عنه . قد يكون "الابهام" امثل الوسائل ، فعمدوا اليه لانه عملة الابهام تفتح الحدود المادية وتدعو الى التأمل وبالتالي الى جو شبهه بالجو الذي توسعه الموسيقى الكلاسيكية في البعثات .

٢- \* الابقاع \* " ان الالفاظ بمعناها المألوف توحي معنى جديدا ، وفيها ، عجيبة ، غروبا .

فتعبر الالفاظ عما نفحها به الشاعر . ويدخل هذا التيار الصوتي المنظم سامعه الى تراج فكره الخيالي ، فتتصور فيه . (٢) شاعت بين الناس فكرة ترجعها ان الرمزيين اعتبروها الشعر موسيقى . ولقد عاد مؤلفهم معظم النقاد لبيت ورد في " المذهب الشعري " الذي اومأنا اليه :  
De la musique avant toute chose

"الموسيقى : الموسيقى : قبل كل شيء " . والسواب ان الرمزيين لم يتصوروا الشعر موسيقى . ولا نشدوا وسائلها ولكنهم ارادوا غاياتها بواسطة الامكانيات اللفظية فيبعثون في المتذوق ما تبعثه الموسيقى في مستمعها . وذلك ان الالفاظ اذا توخى بها التصوير والوصف ، ثم لها ذلك عن طريق التشبيه والاستعارات والمجازات اما اذا توخى بها النغم الموقع فالنغم من طبيعة الحروف صوتية كانت ام غير صوتية . وكان Wagner

قد حاول ان يمزج الفنون جميعا بالموسيقى كفن منظم ، منسجم . قال :  
Walter Pater  
All art constantly aspires towards the condition of music, and the perfection of poetry seems to depend in part on a certain suppression of mere subject, so that the meaning reaches us through ways not distinctly traceable by the understanding " . (٣)

- ٨ : The poets of modern France - L. Lewis  
١٤ : La poésie pure - Bremond  
١١٧ : " " " " (٣)









وهكذا يستطيع المتذوق ان يشارك الخالق في حالته ، وان يتمتع بحسب كفاءته وقواه الاستيعابية فيصبح خلاقا بدوره .

ولما كان غرض الشعر في عرف الرمزيين خلق الحالات النفسية قبل ان يكون نقل المعاني المحدودة ، اتضح ان يعنوا بالعنصر الابقاعي ليمتكنوا من <sup>استيعاف</sup> ~~الاجتماعي~~ غرض الشعر الذي استهدفوه . فالشعر ينبغي ان " يخفي " ان يكون موقعا بانسجام . وذلك لا يؤدي الى زعم البعض بان هذا الشعر خلو من كل معنى قدسب ، وانما يكون معناه ، والحالة هذه ، قائما على الجوال الذي يولده ، او هو الجوّ بعينه . فان الكلمة لا تعود صورة للفكرة قدسب بل تغدو بواسطة الابقاع - تلك الفكرة بحد ذاتها . ولقد اسهب الفيلسوف الالماني " شوبنهور " في إمكانية ذلك في / نظرية الجوهر <sup>كرويه</sup> (Théorie de l'Essence)

ويتلمس بعض المتلقض ظاهرا بين ما جزمنا به بقولنا اعلاه ان الرمزيين لم يتصوروا الشعر موسيقى وبين ما بلغنا اليه في انهم رموا الى خلق اجواء لا يولدها بين الفنون عامة الا الموسيقى . والواقع انهم استعملوا الخصائص الموسيقية باتخاذهم القيم الصوتية في الحروف وفي اللفاظ تارة مقاربة ، وطورا متباعدة ، بحسب اقتضا الموقف واحدثوا بتألفها وامتزاجها ابقاعا او " غناء " ، اذا شئته " فالغناء " شي ، والموسيقى شي ، اخر ، الغناء ليس من طبيعة الموسيقى ولا من جوهرها وانما قد يغضي بانغامه الى النتائج التي تقضي اليها الموسيقى . فكما ان في فن " النحت " و " المنالة " و " البناء " ، والتصوير ~~موسيقى~~ ، وكذلك نراها في الشعر . الا ان كلا منها يختلف جوهرها عن سواها وان تقاربتا لغايات . وهذا الفرق في الجوهر قد يبرجع الى زمن ارسطو .

وليلحظ اننا لم ننف عن انتاج من سبق الرمزيين ، من شعراء عالميين ، هذه العزبة الغنائية ، فلبياتهم التي تغني والتي تنفخ عن حالة نفسيه اوفر من ان تحصى . الا ان عنايتهم لم تكن عناية بقينية واعية بل انت رباعن طريق الحدس في ارتياح النفس وابتهاجها حيال الابقاع المحدث بتألف الالفاظ . وانما نشأت بعادة النظم وقوة الاستمرار . وان الغناء لم يكن غايه بحد ذاته . اما الرمزيون فلم يرتضوا ما هو من مضمار " الميكانيكية " والبدئية في العمل بل حاولوا ان <sup>يستنبشوا</sup> ~~يستنبشوا~~ الانتقال الغنائية في الحروف ، فالمقاطع ، فالكلمة ، فالبيات ، فالقصيدة واصبح الغناء غايه واعية مستقلة بنفسها . مما حدا به René Ghil الى كتابه المعروف Traité du Verbe واعداده مختبرات هدفها تقدير القيم الصوتية وحصرها في كل حرف من حروف الكم ، جمعت ، في حين من الاحيان عددا وفرا من الطلاب .

وهكذا يستطيع المتذوق ان يشارك الخالق في حالته ، وان يتعسا بحسب كانه . وقواء الاستيعابية فيصبح خلافا بدوره .

ولما كان فرض الشعر في عرف الرمزيين خلق الحالات النفسية قبل ان يكون نقل المعاني المحدودة انصح ان يحتموا بالمعصر الاقضي ليتكفوا من <sup>استيفاء</sup> ~~الاستيفاء~~ في فرض الشعر الذي استهدفوه . فالشعر ينحني ان " ينني " ان يكون موقعا بانسجام . وذلك لا يؤدي الى زعم البعض بان هذا الشعر غلو من كل معنى فحسب . وانما يكون معناه . والحالة هذه . فانما على الجوال الذي يولده . او هو الجوهر<sup>2</sup> بحيث . فان الكلمة لا تمود صورة للفكرة فحسب بل تغدو بواسطة الايقاع - تلكا للفكرة بعد ذاتها . ولقد اسهب الفيلسوف الالمانى " شوينجر " في امكانية ذلك في / نظرية الجوهر<sup>3</sup> (Théorie de l'Essence)

ويتلخص بعض التلخيص ظاهرا بين ما جزمنا به بقولنا اعلاه ان الرمزيين لم يتصوروا الشعر موسيقى وبين ما بلغنا اليه في انهم رموا الى خلق اجزاء لا يولدها بين الفنون تافلا الموسيقى . والواقع انهم استعملوا الخصائص الموسيقية باعنا ذم القيم الموسيقية في الحروف وفي الالفاظ تارة مقاربة وطورا متعادلة بحسب اقتضاها الموقف واحدتها بتألفها واخرجهما ابتعا او " فنا " ا اذا شغته " فالنفا " شي " والموسيقى شي " اخر . الختم ليس من طبيعة الموسيقى ولا من جوهرها وانما تعد يغني بانناهم الى النتائج التي تقضي اليها الموسيقى . فكما ان في فن " النحت " و " المآلة " و " البناء " والتصور موسيقى . وكذلك نراها في الشعر . الا ان كلا منها يختلف جوهرها عن سواها وان تارضا للنابات . وهذا الفرق في الجوهر قد يرسخ الى زمن ارسولو .

وليلحظ اننا لم ننف من انتاج من سبق الرمزيين من شعراء عالميين هذه العزبة النفاضية فلا يقاتهم التي تنفي والتي تنفخ من حالة نفسية او غير من ان تحصى . الا ان متابعتهم لم تكن مفيدة بغيرية واحدة بل اتت ربما من طريق الحدس في ارتياح النفس وابتهاجها حبال الابتاع المحدث بتألف الالفاظ . او انها نشأت بعادة القظم وقواء الاستقرار . وان الخنثى لم يكن غايته بعد ذاته . اما الرمزيين فلم يرتضوا ما هو من ضمير " الميكانيكية " والبدئية في العمل بل حاولوا ان <sup>يستنبطوا</sup> ~~يستنبطوا~~ الاقوال النفاضية في الحروف . فالعاطف . فالكلمة . فالابيات . فالقصيدة واعب الخنثى غايته واعينته مستقلة بنفسها . ما حادج René Ghil الى كتابه المعروف Traité du Verbe واعداده مختبرات هدفها تقدير القيم الموسيقية وحصرها في كل حرف من حروف الكم . جمعت . في حين من الاحيان عددا وفرا من الطلاب .

ولا يخفى ما لهذا الجهد على حسنهما، وبالرغم من نتائجها الإيجابية من عبثة الاصطناع والتكلف. فلربما استحال أن يحدث إبداع الحروف المتألفة لونا واحدا من الحالات في الناس أجمع، حتى وفي الشخص الواحد في أزمان وشروط مختلفة. ثم يمكننا أن نفسر ونشوح الانفعالات التي تثيرها الحروف إذا اجتمعت بشتى إمكانات الجمع، في ذاتنا، غير أن في هي بعض هذا المكنيات تنبها أكيدا لتكون نواحي الجمال في الأدب الشعري تكوننا واعيا.

وفي افتراض أن الشعر غناء رجوع إلى حقيقة الشعر وحقيقة الحياة التي يختلج فيه. قال "ملارمه" في "أحادية الشعر" غرض رسالة للشاعر Verhaeren عام ١٨٩٧ :

"هنا تكمن حقيقة الحياة، في الغناء، شكلها الاسمي" (١) ويقول في مكان آخر: "الشعر، فيما أظن امتزاج من الغناء والفكر والابحاث الخارجية امتزاجا لا يقبل الانقسام، وبدعنا في نشوة" (٢) ونعتبر هذا التحديد أقرب إلى المفهوم الشعري العام من سواء أن ينجم أن الغناء ليس مادة الشعر الواحدة وإنما فكر عميق مثالي مجرد ينطوي في الغناء الحادى. أما مادة هذا الفكر ومداره فيعودان إلى اتجاهين اشترنا إليهما في النقطتين الأوليين من أهداف الرمزيين (١) المصطلح الذي يجمع جوهر العوالم كفترة الاعتاق في سعة الجلد بعد المل من الواقع وضيق الكائنات في قصيده L'Azur (الجلد) "ملارمه" (ص: ٣٨)، وفكرة اللانهاية في قصيده بودلير (Le Gouffre) الهاوة، والانسان الزائل الفاني وشعوره بالعدم (Le goût du Néant) والجيفة (La Charogne) - l'horloge وتشويهه لانسجام الخلق L'héantontimorouménos وفكرة الانسان وجها لوجه أمام الكون والقدر في قصيده ريمبو "السفينة السكرى" وغيرها جدد عديد.

(٢) الخوص على عوالم اللاهوي والعقل الباطن، في رفع العبادة للذات الجميلة والتأمل الباطني من مثل " Brise Marine ملارمه، Proses pour des Essai<sup>tes</sup> في الخلق الذاتي الشعري وكذلك La Nuit d'Indumée ولغرلين في اغنية الخريف. غيرها أكثر من أن يحصى لأنه اتجاه شعري شغل عبقرية الشعراء ما يربو على نصف قرن (٣) \*

- =====
- (١) Propos sur la poésie-Mallarmé ص: ١٦٦
- (٢) " " " " " " ص: ١٦٤
- (٣) تستخلص هذه النشوة في قصيده ل Paul Valéry عنوانها Cantate du Narcisse ص: ٢٣٥ وفي أسطورة فرسيس لاندريه جيد في كتابه الابن الضال :



ولا يخلص ما لهذا الجهد على حسنة وبطون من نتائجها الإيجابية من جهة الاصطناع والتكلف. فلربما استحال ان يحدث ابتاع الحروف المتألفة لونا واحدا من الحالات في الناس اجمع وحتى في الشخص الواحد في ازمان وشروط مختلفة. ثم امكننا ان نسر ونشوح الانفعالات التي تسيرها الحروف اذا اجتمعت بشقي امكانيات الجمع في ذاتنا. فيران في هي بعض هذا امكانيات تقبها كيدا لتكون نواحي الجمال في الاداء الشعري تكونا واعيا.

وفي اقتراح ان الشعر "رجوع الى حقيقة الشعر وحقيقة الحياة التي ينتج فيه. قال "ملارمه"

في "احاديث الشعر" فنون رسالة للشاعر Verhaeren عام ١٨٩٧ :

"هنا تكن حقيقة الحياة في الغناء" شكلها الاسمي (١) ويقول في مكان آخر: "الشعر في هذا الظن

"امتزاج من الغناء والفكر والابحاث الخارجية امتزاجا لا يقبل الانفصال" وبدعنا في نشوة (٢) ونعتبر هذا

التحديد السرب الى المفهوم الشعري العام من سواء ان ينجم ان الغناء ليس هو الشعر الواحد وانما فكر عميق

مثالي مجرد يظن في الغناء الحادي اما مادة هذا الفكر ومداره فيجود ان الى اتجاهين اشرفنا اليهما في النقطتين

الاوليين من اهداف الرمزيين (١) <sup>التي هي</sup> ~~التي هي~~ الذي يجمع جوهر المواقف ككثرة الاعتقاد في معق الجسد بعد المل من

الواقع ونسب الكائنات في قصيدته L'AZUR (الجلد) "ملارمه" (ص: ٢٨) وفكرة الانهاية في قصيدته

بدليل (Le Gouffre) الهامة والانسان الزائل الثاني وشعوره بالعدم (Le goût du Néant

والجيفة (La Charogne - I - l'horloge وشبهه لانسجام الخلق L'héantentimorouméné

وفكرة الانسان وجما لوجه امام الكون والقدر في قصيدته وهو السفة السكون "فيروهاجد عديد.

(٢) الخوس على عوالم اللاهي والمثل الباطن في رفع العبادة للذات الجميلة والتأمل الباطني من

مثل " Brise Marine ملارمه <sup>ملارمه</sup> Proses pour des Essai-tes في الحلق الذاتي الشعري وكذلك

La nuit d'Indumée ولقرلين في اغنية الخرس وفيها اكثر من ان يحصى لانه اتجاه شعري شغسل

صغيرة الشعر ما يربو على نصف قرن (٣)

(١) Propos sur la poésie-Mallarmé ص: ١٦٦

(٢) "Paul Valéry" ص: ١٦٦

(٣) تستخلص هذه النوبة في قصيدته Cantate du Narcisse ص: ٢٢٥

وفي اسطورة فوسيس لانه رده جيد في كتابه الابن الضال



فيتبين ان الغناء يحمل الى المتذوق حالة نفسية، وهذه الحالة المتحركة الوثابة التي لا تعرف الاستقرار تتدفق ضمن دائرة كبرى اسمها دائرة الفكر. وهكذا تنتقل الفكرة القصوى المجردة، والقصوى اللاواعية عن طريق الغناء والابقاء. ان ذاك بتخدير القارى، فتمخره نشوة الابتهاج وهو لا يعي السبل التي سيرته الى الخيبوبة الشعرية. غير انه لن يتمكن من بلوغ هذه الحالة اذا لم تمتلك جميع قوانا المفكرة والشاعرة، لتتم لنا اهلية الاستيعاب وبالتالي لنعيش الى برهة في هذا البهران؛ قال ملارم: "الفن الاكبر قائم على انه يربنا انفسنا ونحن في اقصى ما نمتلك القوي اننا في "نشوة" دون ان يظهر كيف بلغنا هذا الذروات". (١) والقول صراح في رسالة اخرى بتاريخ ٧ اذار

عام ١٨٨٥

"... dans cet acte de juste restitution qui doit être le nôtre  
" de tout reprendre à la musique ses rythmes qui ne sont que ceux  
" de la raison et ses colérations mêmes qui sont celles de nos passions  
" évoquées par la rêverie, vous laissiez un peu s'évanouir le vieux  
" dogue du vers. Plus nous étançons la somme de nos impressions et les  
" raréfions, que d'autres part, avec une vigoureuse synthèse d'esprit,  
" nous groupions tout cela dans des vers marqués forts, tangibles et  
" inoubliables." (٢)

٤- الاعتناق من النثر - منذ كان الشعر وفتتجه فرقان، فريق انتاجه نعمة البديهة والكفاءات الطبيعية

خلق الميل الشعري فهو فيهم سجية، يعبرون عنه بسبل من الالفاظ التي تقارب العقال بديهة فلا يقفون على دقائق التعبير ولا يتبصرون في مختلف الامكانيات الادائية. وفريق آخر نظر الى الفن من وجهة اخرى، فلم يكتف بما اضافته العبقرية في غياها ب نفسه، ولم ترتج مشاعره للتعبير السهل. ولا لاستهم البهجة امام الهيكل الكلامي كما اختطه الفريق الاول، فعزموا على بنيدان هيكل كلامي ثان، اجدر من الاول لاحتواء ذواتهم والكون، وانفعالاتهما المتبادلة، فطفقوا بقمقون حجارته وبصقلون اطرافها الناثية، وبشجبون ما يسكر الانسجام الموسيقي فيها، <sup>تخففون</sup> ~~ويخففون~~ من الاضواء حيث يقتضي الامر، ويرفعون سجد الظلال حيث يستوجب ذلك، وما عتصموا برزكشون، وبضيقون وبحدقون، وبتمقون حتى شارف عملهم النهاية. والحق انهم غادروه وفي انفسهم غصة. لاهماله في أدلته ولان العمل مفتقر بعد الى خرتازميل، واضافة وهج في احدى الاعمدة لان الحجارة لم يتم لها ان تتحداث فيما بينها، ولان الاعمدة التي ستحمل لون الدهر وزرقة الجلد لا <sup>تتصل</sup> ~~تصل~~ الغناء ما وان في غنائها لكفة يحتم رفعها، ومن عداد هذه <sup>القبة</sup> ~~القبعة~~ كان الشعراء <sup>الرمزيون</sup> ~~الرمزيون~~.

فيجب ان الخنا يحمل الى المتلقي حالة نفسية، وهذا ما لحاله المتحركة الوثابة التي لا تعرف الاستقرار  
تتدفق ضمن دائرة كبرى اسمها دائرة الفكر. وهكذا تنتقل الفكرة القصوى المجردة، والقوى الاواسيع من طريق  
الخلا والابقاع. ان ذاك يتفوق القارى، فتنمعه نشوة الابتهاج وهو لا يعي السهل التي ميته الى الخيموبة  
الشعرية. غير انه لن يتمكن من بلوغ هذا الحالة اذا لم تمتلك جميع نوانا الفكرة والشاعرة، لقم لنا اهلية الاستيعاب  
وبالتالي لنميش الى برهة في هذا البحران، قال ملارم: " الفن الاكبر قائم على انه يونا انفسنا ونحن في انفس  
ما نملك القواننا في " نشوة " دون ان يظهر كيف بلغنا هذا الذروات (١) والقول سراج في رسالة اخرى بتاريخ ٧ اذار  
عام ١٨٨٥

" ... dans cet acte de juste restitution qui doit être le nôtre  
" de tout reprendre à la musique ses rythmes qui ne sont que ceux  
" de la raison et ses colorations mêmes qui sont celles de nos passions  
" évoquées par la rêverie, vous laissiez un peu s'évanouir le vieux  
" dogue du vers. Plus nous étendons la somme de nos impressions et les  
" raréfions, que d'autre part, a eu une vigoureuse synthèse d'esprit,  
" nous groupions tout cela dans des vers marqués forts, tangibles et  
" inoubliables."

١- الامتنان من النشر - منذ كان الشعر ينتجوه فرقان، فربى انتاجه ثمرة البديعة والكائنات الطبيعية  
خلق العيل الشمسى لهولهم مجية، يحسرون عنه بسبل من الالفاظ التي تقارب القال بديعة فلا يلقون على  
دقائق التعبير ولا يتحصرون في مختلف الامكانيات الادائية. وبقى آخر نظر الى الفن من وجهة اخرى، فلم  
يكشف بها اضاءته المبشرة في فياهب نفسه ولم تترج مشاعره للتعبير السهل. ولا لاستقم البهجة امام الديك  
الكلامي كما اختطه الفريق الاول، فعمروا على بنيان هيكل كلامي ثانه اجدر من الاول لاحقوا ذواتهم والكون  
وانفعالاتهما المتبادلة فطلقوا بمقون حجارته ويحلقون اطرافها الناقصة، ويشجبون ما يسكر الانسجام الموسيقى  
فيها، ويطلقون من الاضواء حيث يقتضي الامر، ويرقصون سجع الظلال حيث يحتاج ذلك، وما عتوا  
برزكسون، ويحذفون، ويحذفون حتى شارف عليهم النهاية. والحق انهم غادروه في انفسهم قصة. لا همال قد  
فلته ولا العمل مظفر بعد الخرتازيل، او اضافة وجه في احى الامعدة، لان الحجارة لم يتم لها ان تتحدت  
فيها بينها، ولا ان الامعدة التي ستحمل لون الدهر وزرق الجسد لا تتحامل الخنا، ما وان في فنائها لكسة يحتم رفعها  
ومن مداد هذا النقط كان الشعراء " الرمنيون ".

Poétique and Philosophy of Composition في E. Poe ثم ان نظريات  
 Principle  
 تفيض بهذا التوجيه نحو الداب الفني . وبحكى ان "بودلير" كان يضع قصائده في قطعة نثرية بادية ندى بد ،  
 ثم ينظمها ، وينقها ، وبحذف وبضيف <sup>يصقل</sup> حتى تستوى لديه النخمة الشعرية والالفاظ الشعرية كما يريد  
 ان تكون (١) مما ينبغي ان يراجع في فصلنا "الشعور الجمالي في شعر بودلير" . وبشير "ملارم" في احاديثه ،  
 ان الشاعر لا يكون الا شاعرا <sup>م</sup> وان الشعر صنعة . ولطالما شدد بول فاليري [راجع فصل  
 Littérature  
 في كتابه Rhumbos ، وفي كتابه Variété I سيما لفصول La connaissance de la  
 Déesse.  
 في الجزء الاول ، والدراسات عن "ملارم" في الجزء الثالث ، وفي حديث "عن المقبرة البحرية" - وفي الجزء  
 الرابع محاضرة عنوانها - L'Esthétique وفي كتابه Degas, Danse, Dessin. وكثير  
 غيرها) يشدد على هذا الاتجاه الصناعي . ثم ان حديثنا عن كل من الاتجاهات في الياح ، والابهام الحالم ،  
 والابقاع <sup>١</sup> الآنفة المكر يكون بذاته وبسواه ناحية من نواحي الصلغة الشعرية . ولكننا نقف حديثنا على "الانعتاق  
 من الفنر" .

النثر بتحديدده بفرض الفكرة وبوجوب الترابط المنطقي بين اجزاء النص، واذن فهو "وضوح"  
وما المنطق الا التنظيم الواضع بحسب القوانين العقلية. والنثر لغته التفسير والشرح والمنطق الواضح ،  
يعبر عن الواقع ، كاملا جليا ، منقدا كالعدد ، بحيث ان الناثر يورد في قطعه كل الحقائق المستدعاة ، فيبني  
بها متسلسلة ، منظمة . وليس للقارى ان ينتظر احياء شعور او حالة في ذاته لان هذا النثر "العلمي" اذا صحت  
صفته ، لا يتعدى الواقعيات والاضاع التي يبرزها . - وكلامنا هذا ، بالطبع ، لا ينطبق على نوع من النثر هو <sup>أثر</sup>الخيال

ولم يكن الرمنون <sup>الباتين</sup> ~~المطابقين~~ بل اتوا الآخرين ، ولقد اقتبسوا فكرة الكمال الفني الموسيقي من بنا<sup>١</sup>  
 الدياكن اليونانية وشمائل " النهضة " وبحسبنا من اسرار الاعجاز في بعض الابيات الكلاسيكية ولم الرجوع  
 الى القدم الصحيح وبعض اعلامهم وارفع اعلامهم انفصلوا عن البرناسيين ، وكانت البرناسية تنشر على يد  
 Théodore de Bainville - Théo. Bantier ان رسالة الفن محدودة فيه ولا غاية للفن الا الفن نفسه ،  
 والكمال الادائي من اهدافهم المقدسة .

ثم ان نظريات E. Poe في Philosophy of Composition وال Poétique Principle  
 تفيض بهذا التوجيه نحو الادب الفني . ويحكى ان " بودلير " كان يضع قصائده في قطعة نثرية بادية ذي بد<sup>٢</sup>  
 ثم يظلمها ويغلفها ويحذف ويضيف ويحقل حتى تستوى لديه النخبة الشعرية والالفاظ الشعرية كما يريد  
 ان تكون (١) ما ينهي ان يراجع في فصلنا " الشعر الجمالي في شعر بودلير " . ويشير " ملاره " في احاديثه :  
 ان الشاعر لا يكون الا شاعرا وان الشعر صنعة . ولطالما شدد بول فاليري [ راجع فصل  
 في كتابه Rhumbes وفي كتابه Variété لا سيما الفصل La connaissance de la  
 Doesse. في الجزء الاول ، والدراسات من " ملاره " في الجزء الثالث ، وفي حديث " من العقوبة البحرية " - وفي الجزء  
 الرابع معاخرة عنوانها - L'Esthétique وفي كتابه Degas, Danse, Dessin. وكثير  
 غيرها ) يشدد على هذا الاتجاه الصناعي . ثم ان حديثنا عن كل من الاتجاهات في الابحاث ، والابداع الحالم  
 والابقاع لا آلائفة الذكر يكون بذاته وبسواء ناحية من نواحي الصنعة الشعرية . ولكننا نقف حديثنا على " الانعتاق  
 من النشر " .

النشر بتعدد يده يفرض الفكرة ويوجب الترابط المنطقي بين اجزاء النثر واذن فهو " وضوح " و  
 ما المنطق الا التنظيم الواضح بحسب القوانين المنطوية . والنشر لهذه التفسير والشرح والمنطق الواضح  
 بحسب من الواقع ، كاملا جليا ، متقدما كالمعدة ، بحيث ان الناصر يورد في قطعة كل الحقائق المستعمدة ، فيبين  
 بما متسلسلة ، منظمة . وليس للقارئ ان يتنظر احيا شعور او حالة في ذاته لان هذا النشر " العلمي " اذا صحت  
 صفة لا يتعدى الواقعيات والاضاع التي يبرزها . - وكلامنا هذا بالطبع لا ينطبق على نوع من النشر هو اقرب



الى الشعر الرفيع ، في موضعه واسلوبه - وبغرض النثر الى جانب الروابط المنطقية في اجتماع الكلمة  
على معنى قريب ، خاص ، محدود ، روابط غلامطيقية <sup>بعض</sup> ~~بعضها البعض~~ اخرى تصل الالفاظ <sup>بعض</sup> ~~بعضها البعض~~ ، وادوات "تفسيرية".  
فهمة النثر التمهيل اى التفسير . زد على ذلك اختلاف ما بين النثر العملي هذا بطبيعة مواضعه ،  
وبين الشعر العالي .

وسار الرمزيون من هذه الاعتبارات مقررين ان التنظيم ليس من مهمة الشعر لان الشعر بجوهره ابداعا وابهام وحلم وابقاع لا ابضاح وتفسير . هو شعورى ومن حيز الاقاليم الداخلية ، لا واقعي وضعي . وهو لا يبرز الاشياء كاملة وانما بوهي الى بعض نواحيها . وقيمة النثر محصورة فيه لا تتعداه . فيستنفدها القارى عندما يستوعبها ، وقيمة الشعر تتكامل في القارى وتتجدد ، ويتجدد جماله كلما عدنا الى قراءته . فكيف الى التخلص من النثر .

للغاية واسطتان : شكلية ومعنوية . لان الشعر والنثر كما رأينا يختلفان جوهرًا واذن فالخلاف يكون قائما على ما يتألف منه هذا الجوهر .

١ . الواسطة الشكلية " : حاول الرمزيون ان يسقطوا من الشعر كل ما بعين القارى على تفسير  
المضمّنات لا اثّارا من القارى ، بل منعاً لتوافه التعبير التي اعثرت انتاج من سبقهم ولا سيما اصحاب المدرسة الرومنتيكية .  
فاذا اعتبرنا ان البيت الشعري مؤلف من الفاظ رئيسية هي بمثابة الهيكل العظمي . للبيت الشعري بسند بهاء  
واعتبرنا الابدوات النانوية الاخرى " اللحم " الذي يطلي هذا الهيكل العظمي نقرر ان الرمزيين اتجهوا نحو نزاع اللحم  
عن هيكله ، وابقوا البيت هو لا يربوعن صورة من عظام او اذا شئت هيكلا عظيما من الالفاظ الشعرية (١) على ان تظل  
هذه الالفاظ غيا <sup>عامة</sup> مكنة بسلكتهم وصوتي خفي . وترتبط هذه الناحية بنزعتهم " المثالية " العامة ، وتوحيهم عقب  
ذلك اسوء " الشعر الصافي " . فكانا غير بلواكل ما يستغنى عنه ، باعتبار انه من مادة نثرية واستبقوا آخر ما لا يستغنى  
عنه - اشبه شيء بهذا " الجلد " الذى سمح به امير افريقيا <sup>(٢)</sup> Didon ابنه ملك صور ان قال لهما ان استقرى فيما  
لا يتعدى سعته . فعمدت اليه وجزاته فجرح في المسافة ظلمت تتصل معنوها ما بينها . كذا هي حال الالفاظ . <sup>(٣)</sup>  
التي انتشرت سبلها . على ان الشعراء الرمزيين لم يستطيعوا الا الخوف اليسير ، فاستعملوا " حروف التشبيه "



الى الشعر الرفيع في موضوعه واسلوبه - ونفرض النشر الى جانب الرباط المنطقية في اجتماع الكلمة على معنى قريب خاص محدود ، وبأسطقس مطبقة واخرى تعمل الالفاظ <sup>بمعنى بعض</sup> ببناء الجمل ، وادوات "تفسيرية" لخدمة النشر التمهيد اي التفسير ، زد على ذلك اختلاف ما بين النشر المحلي هذا بطبيعة مواضعه ، وبين الشعر العالي .

وسار الرمز من هذه الاعتبارات فقرر ان التنظيم ليس من مميزات الشعر لان الشعر بجوهره <sup>بمعنى</sup> "ابداً وحلم وابقاع لا ابضاح وتفسير" . هو شعوري ومن حيز الاقاليم الداخلية لا واقعي وضحي . وهو لا يبرز الاثبات كاملة وانما يوهي الى بعض نواحيها . وفيه النشر محسوسة فيه لا تتعداه . فيستلذذها القارئ عندما يستوحيها وفيه الشعر تتكامل في القارئ وتجوده وبتجوده جماله كما عدنا الى قراءته . فكيف الى التخلص من النشر .

للخاتمة واسطتان : شكية ومعنوية . لان الشعر والنثر كما رأينا يختلفان جوهرًا واذن فالخلاف يكون قائما على ما يتألف منه هذا الجوهر .

١ . الوساطة الشككية : حاول الرمز ان يسطوا من الشعر كل ما يحين القارئ على تفسير المتضمنات لا انقار من القارئ ، بل منعا لتوافقه التعبير التي اعترت انتاج من سبقهم ولا سيما اصحاب المدرسة الروماتيكية . فاذا اعتبرنا ان البيت الشعري مؤلف من الفاظ رئيسية هي بمثابة الهيكل العظمي . للبيت الشعري يستند بناءه واعتبرنا الادوات الثانوية الاخرى " اللحم " الذي يغطي هذا الهيكل العظمي نقرر ان الرمز يتجهوا نحو تزعج اللحم من هيكله وابقوا البيت شعرياً يبرهون صورة من نظام او اذا شئت هيكل عظمي من الالفاظ الشمية (١) على ان تقلل هذه الالفاظ <sup>مما كذا</sup> <sup>مما كذا</sup> بسلبيات معنوية وصوتية خفي . وترتب هذا الناحية بنوعهم " العنالية " العامة وتوحيهم طيب ذلك ما سمع " الشعر العالي " . فكانوا يملكون ما يستغنى عنه باعتباره من مادة نثرية واستبقوا آخر ما لا يستغنى عنه اشبه نسي " بهذا " الجلد " الذي سمع بهامير افرقيال <sup>Didon</sup> <sup>ابن قتيلا</sup> صور ان قال لمانا استقر ليما لا يتعدى سمته . فبعد تاليه وجزاته <sup>طعاً رجة</sup> <sup>طعاً رجة</sup> من المسافة طالت تتصل معنوا ما بيننا . كذا هي حال الالفاظ . <sup>نصف</sup> <sup>نصف</sup> التي انشئت ما بيننا . على ان الشعر الرمز لم يستطيعوا الا <sup>نصف</sup> <sup>نصف</sup> الجمل اليسيرة <sup>نصف</sup> <sup>نصف</sup> "حروف التشبيه" .

Amas

(1)

انفزار

۹۱۵

التي تجمع بين المنسب والمنسب به مثلا، ومن حروف الوصل <sup>ووصلوا</sup> *et* في استعمال ادوات أخرى : فكل *Maint* تستخدم "لبنية" الأسماء المتعددة، فاستخدموها للفرده، لأن الشيء الواحد هذا تتشابه متفرعاته، فبدلاً من قول "ملارمه".

Mon doute, <sup>amam</sup> ~~amam~~ de nuit ancienne, s'achève  
En maint Rameau subtil..... (1)

يقول "بين الخمن" لأنه يفرغ، وتفرقات توحى الواناً وأصواتاً في تلاعب النور والظل، هناك في عتات النفس وفيها هبها. ولربما كان "ملارمه" أبعد من بلغ حدوداً. أما بودليسر فشعره كاسر نفس منطووم، تسليح فيه التنصيف الشخصية الضخوم المعقولة. وأما فرلين فتعتمد الألفاظ والتعبير المخلوع ولم يحسن من هذا المشكلة الحذيفة "منازة راقية" وأما الأمر مع يوريجو فكان يرد عتواً لأن صورته <sup>المدروسة</sup> كانت تزداد، وتتأني، وتتوالد عن طريق ما يسميه علماء النفس "Associations d'idées" دون أن يظهر أي رابط منطقي. ولا يجب أن في ابتداء محسوس التشبيه والاستعارة، أو الكتابة دون الرابط بينهما ما جالاً لا مفرار الصور المتقاربة في الضمير وتحقيقاً أقرب لها جميعاً، غير أن التطور إلى الحد الأقصى بشكل خطراً محدداً لأن الألفاظ تصبح بمنزلة التقليل والاستعارة مجرداً <sup>شاعراً</sup> لطيفاً، قد تعجز عن أن توحى في القارئ، جواً نفسياً فتفقد الرسالة المنشودة. وقد يأتي اعتمادهم بالوسيلة الشكلية غير حذيفة، فيرجع إلى عدم اتباع النظام الخرامطي المعين والمألوف، فيبدلون في مركز اللفظة الطبيعي، لعمتانه ويخسرون التقدم والتأخير، وان لم يتألف ذلك مع الحرف، تحقيقاً للنظم الذي يوظف المعنى، فيشيل للقارئ أن هذه الألفاظ <sup>ليجوزها</sup> متقاربة بنوع سابق تصده، فيستحيل أن تحمل أي معنى من المعاني (٢) مع أن هذه الألفاظ ذات نظام متعدد أجهد الشارع جهداً في لقياءه، وفي القارئ، أن يجهد بدوره، لاكتشافه، وأن ينعم النظر بلسون الأرب، وللوسيلة هذه أساليب وأخطار.

أساليب لأن الألفاظ تتقارب بالأصوات الحرفية ما بينها لتوليد الجو العجنى وقد يصح، بلا أن يحاب ذلك لغوياً، تقديم اللفظ وتأخير أخرى في سبيل التحقيق الختاني، إلا أن الإغراق الذي <sup>لأن نتيجة</sup> يتركها الخنة قد ينسحب إلى السهولة كما كان نتيجة العمومة القصوى. والانتقال في الأصوات لتأني، فيفتح باباً إلى أبواب الشوطة السهلة في ذلك <sup>الشعور</sup>

تختلف عن معانيها الاولى بحسب تبدل الحضارة والحاجات والميول . ورب الفاظه غدته لقرط الاستعمال باهتة خافتة ،  
 ار *recréation*  
 فعنوا بارجاع الالفاظ الى معانيها الاصلية . وافضى بهم ذلك الى ما سمي في القرن السابع عشر *récréation*  
 -*le*

الاعتبار : ان اللفظة كانت جذوة ناره خبت حرارتها مع الاستعمال ، فهوت . وليلاحظ ان الكثير منها يفقد من قوة

C. Maclaair "من الكلمات المسموعة قبل عهد فنان من الفنانين از وضعها في مكان اظهر كل جمالها"

سواهم . على ان الرمزين في هذا الحقل لم يكونوا مستنبتين بل بلغوا الحد الأقصى فيما عني به "هجو" في الاسماء

الموقعة، والبرناسيون في استعمالهم الاعلام والالفاظ الموسيقية الاخذة . : الا ان الفاظ هؤلاء ظلت حاملة معنسى

محدودا ملازما للشيء الذي بمثله واضحا . اما الرمزيون فاستعملوها بشكل غلط نادر ، وكانا لا تصور الشيء بل تتجه

الى القارئ ليصوره بحسب عالمه الداخلي. فينتفي\* من الالفاظ وبخذف ما يرد على قلم المبدع عن طريق\*

"الاتوماتيكية". فكل ما في الشعر نمرة عمل وثيد واع ، وهذا ما بنفي عمل "الصدق" في الجمال الفني :

ولم يفتوا عند حد ان الكلمات لا ينبغي ان ترد " صدقة " بل حاولوا بواسطة الحرف النسخي ان ينزعوا عنها

الصفة الخطابية (Le ton oratoire) " كان فرلين يقول في مذهبا الشعري : " خذ الخطابة البليغة يا ستاسيل

منها العنق " :

prends l'Eloquence et tords-lui son cou (Art. poétique p.192)

(

كما انهم نزعوا المزة "الوضعية" منها . فهي لا <sup>تترفع</sup> ~~تجوز~~ ولا تلبس الوانا بل تومي\* الى اظلال الالوان ابعاء\* .  
وبغرز ذلك في شعر كل من "جوراس" و "مرل"

كلمات متناقضة مدققة لوهظ فارغين يستترون وراء هذه الشموذة ويظهرون للناس بجلباب العبارة . وهذا ما أصيبت به الرمزية في افراد شعرا في رديح وجيز واحداث اليوم في بعض ادبنا الحديث حتى قد انخرسا .

٢- الدل والتأنيق والنموا والتجديد اللفظي . : مرت العصور والالفاظ ترتدى خلالها معاني تتجدده

تختلف معانيها الاولى بحسب تبدل الحضارة والحاجات والميل . ووب الفاظه قد تفسر الا استعمال باهتة خافتة .

فنعوا بارجاع الالفاظ الى معانيها الاصلية . وانفس بهم ذلك الى ما عسي في القرون السابعة عشر <sup>préciosité</sup> - ٦٦

و يحاول ملازمه في كتابه Divagations في فصل عنوانه " أزمة البيت الشعرى " ان يسو من هذا

الاعتبار : ان اللفظة كانت جذوة ونارة غابت حرارتها مع الاستعمال . فنبوت . وليلاحظ ان الكثير منها يفتقد من قوة

معناه . حتى يعود ادب من الادباء . يستعمل بعضهم ان يسميها لاول مرة بهذه الطريقة . قال

G. Maucclair " من الكلمات ما لم نسمها قبل عهد فنان من الفنانين ان وضعها في مكان اشعر كل جمالها

ولقد حداهم هذا الى التعصب في البحث البعيد عن الكلمة ومن وضعها موضعها لم تعتد بولم يعتد بالقارى في شعر

سوام . على ان الرمز في هذا الحقل لم يكونوا مستبطين بل بلنوا الحد الاقصى ليطعن به " هوجو " في الاسماء

الموضحة والبرناسيين في استعمالهم الاعلام والالفاظ الموسيقية لاخاذه . : الا ان الفاظ هؤلاء طلت املعنى

محدودا ملازما للنسي الذي يفسله واضحا . اما الرمز في فاعملوها بشكل <sup>صائق</sup> فطبي نادره وكانا لا تصور الشيء بل تنبه

الى القارى ليصور بحسب عالمه الداخلي . فيخطي من الالفاظ ويحذف ما يرد على قلم المبدع من طرسى

" الاوتوماتيكية " . فكل ما في الشعر ثمره على وتيد واع ، وهذا ما يخفي عمل " الصدقة " في الجمال الفني .

ولم يتفاد حد ان الكلمات لا يخفي ان ترد " صدقة " بل حاولوا بواسط <sup>التلفظ</sup> ~~اللفظ~~ <sup>التلفظ</sup> ان ينزوا عنها

المقا <sup>الخطابية</sup> (Le ton oratoire) كان فزلين يقول في مذهب الشعر : " خذ الخطابة البليغة واساتل منها الحق " :

Prends l'Eloquence et torse-lui son cou (Art. poétique, p.192)

كما انهم تزعوا العزة " الوضعية " منها . فهي لا <sup>تدفع</sup> توهي ولا تلبس الوانا بل توهي الى اطلال الالوان ابدا .  
وينز ذلك في شعرك من " صورياس " و " مرل "



وبما يستعاض عن هاتين الصفتين . ان الالفاظ في البيت الشعري اشبه بحجارة كريمة في عقد نظم . تنبعث من ابقاعها والوانها اضاء على جارتها وجاراتها تحملان الضياء المنبثق منها وتمزجانه بنورها الذاتي وتسطعان على ما يحيط بهما وهكذا دواليك حتى يتم في العقد الكلامي آلف شعري ، فقيمة الكلمة اذن مزدوجة : قيمتها بحد ذاتها كصدى عوتي ومنغم وكضياء يحف بها بهام عجيب ، وقيمتها بحسب جوارها لسائر الالفاظ التي تتخاير الوانها وتتغلمز اضاءها وتمتد اضاءها ، واعداءها كما سطعت عليها القيم الاولى وبذكر ملارمه ذلك

Ils ( les mots ) s'allument de reflets reciproques comme une virtuelle trainée de feu sur une pierrerie.

(١)

والظاهر ان الشاعر البرناسي De Lisle رأى هذا الاعتبار بذكر الاعلام في شعره قال : " ان هذه الاعلا اشبه بالجواهر اليتيمة التي بحلي بها النحات مرمره النقي " (٢) ثم ان " شارل موراس " ادرك هذه الفضيلة في شعر " هوجو " لما في مفرداته واعلامه من القيم الغنائية والالوان .

وبالتالي فاللفظة قبضة من الاشعاع ينبعث منها معنى موسيقي . وحتى الذي يدل منها على اش معينة كالزنبق والعيون والغروب تلاقيني انفسنا مجموعة من الصور . فتصبح لفظة غروب مثلا مبعثا لتحفيزه الصور التي في ضمائرنا مصدوبة بالانفعالات الداخلية التي تنشأ على انراستيها فينا : كصرع الشعر الدامي ، والالوان الهاربة الغاربة ، والشعور بافئ شيا يزول وبالا نقباض الخ . . . . .

اشرنا اذن ان الرمز بين فرقوا بين طبيعتي الشعر والنثر واعتبروا الشعر عياغة وجعلوا الشعر لفظة في اللغة ، تختلف عن الغالب النثري ، وحملوا الالفاظ الشعرية <sup>معاني</sup> ومعاني تعقد في ذات القارئ ولا تقف عند الحدود الوضعية ، وبدلوا في الانظمة الترتيبية الغرامطيقية ، وبقيت ابياتهم في ذات القارئ هياكل عظيمة

تصلها اسلاك خفية من المعاني والاعداء الصوتية ، او قل حجارة كريمة مضاءة في ذاتها وما بينها . اشار ملارمه الى " ان الكلمات تنعكس على بعضها البعض ، حتى تبدو وكأنها قد فقدت لونها الخاص وغدت <sup>انتقار</sup> ~~اللون~~ منغما " (٣) وفي مكان آخر :  
" انني انتزعت هذه القصيدة ، التي حملت بها سحابه عفيف من <sup>دراسي</sup> ~~دراسي~~ للكلمة " (٤)

(١) Divagations - Mallarmé ص : ٢٤٦

(٢) P.de St/Mall.-Thibaudet ص : ٢٢٣

(٣) Propos S.P. - Mallarmé ص : ٧٥

(٤) " " " " ص : ٨٣

وبما استعاض من هاتين الصفتين . ان اللفاظ في البيت الشعري اشبه بحجارة كريمة في عقد نظم . تنبعث من انبعاثها والوانها اغواء على جارتها وجاراتها تحلان الضياء المنبثق منها وتزججانه بنورها الذاتي وتسطعان على ما يحيط بهما وهكذا دواليك حتى يتم في العقد الكلامي تألف شعري فقيمة الكلمة اذن مزدوجة : قيمتها بحد ذاتها كصدى صوتي منغم وكضياء يحف بها بهام عجيب . وقيمتها بحسب جوارها لسان اللفاظ التي تتخاطر الوانها وتتغلمز اغوارها وتمتد اعداؤها واصداؤها كذا اعدائها كلما سطعت عليها القيم الاولى . وبذكر ملامح ذلك

Ils ( les mots ) s'allument de reflets reciproques comme une virtuelle traînée de feu sur une pierrerie.

(١)

والظاهر ان الشاعر البرناس De Lisle رأى هذا الاعتبار بذكر الاعلام في شعره قال : " ان هذه الاعلام اشبه بالجواهر القيمة التي يحلي بها النحات عمره النقي " (٢) ثم ان " شارل موراس " ادرك هذه القضية في شعر " هوجو " لعاني طردائه واعلامه من القيم الثنائية والالوان .

وبالتالي فاللفظة قبضة من الاشعاع تنبعث منها معنى موسيقي . وحتى الذي يدل منها على اشياء معينة كالزنبق والعيون والخروب تلاقيني انفسنا مجموعة من الصور . فتصبح لفظة غروب مثلا مبعثا تتحفز به الصور التي في ضمائرنا محدودة بالافعال لا تالد اخليفة التي تنشأ على اثر استيقاظها فينا . كصر الشعر الدامي ، والالوان المارقة الغاربة والشعور بالشيء يزول وبالا نقباض الخ . . . . .

اشرنا ان الرمز بين فرقا بين طبيعتي الشعر والنثر واعتبروا الشعر صياغة وجعلوا للشعر قيمة في اللغة تختلف من قالب النثر . وجعلوا اللفاظ الشعرية <sup>رماني</sup> تمتد في ذات القارئ ولا تقف عند الحدود الوضعية . وبدلوا في الانظمة الترتيبية الخرامات القيمة وبقيت ابياتهم في ذات القارئ هيكل عظيمة تحملها اعلاك خفية من المعاني والاصدا الصوتية ، او قل حجارة كريمة مضادة في ذاتها وما بينها . اشار ملامعالي " ان الكلمات تتمكس على بعضها البعض حتى تهدو وكانها قد فقدت لونها الخاص وندت <sup>انتقالا</sup> <sup>دراسي</sup> منها (٣) وفي مكان آخر " انني انزعجت هذا القصيدة التي حملت بها صاحبها عصف من <sup>دراسي</sup> تراكمات للكلمة (٤)

(١) Divagations - Mallarmé ص ٢٤٦

(٢) P. de St/Mall. - Thibaudet ص ٢٢٢

(٣) Propos S.P. - Mallarmé ص ٧٥

(٤) " " " " ص ٨٢

جيري فاليري ان المصور Degas كان بصحبة ملازمه وقد دعتهما الى تناول طعام العشاء مدام

" Morisot " فرغ Degas امره قائلا " بدست هذه المينة . انني احيت نهاري في نظم قصيدة

فلم يسعني ان اتقدم خطوة واحدة رغم ان الافكار لا تعوزني ، انني منها مليء <sup>اعبل</sup> وبها ~~الحصل~~ ، " فاجابه ملازمه بهدوء عميق ما بالافكار ينظم الشعر يا Degas بل بالكلمات . (١)

ولم يقفوا عند هذا الحد بل اعتبر بعضهم ان للحروف الوانا ، ونشأت فكرة رمزية الالوان .

التلونة

٥- الحروف ~~الصوتية~~ - ولم يكتف بعضهم في البحث عن معاني موسيقية فقيض لهم ان يروا عن طريق

التخيلات الهاذية ( Hallucinations ) - للحروف الصوتية الوانا . والمعمران " ريمبو " هو اول من

اكتشف ذلك بلمحة من العبقرية ، غريبة . وانه نظم في هذا الصدد قصيده شهيرة عنوانها " احرف العلة "

نوسعها شرحا اذا ما بلغنا هذا الشاعر . ونجتزئ الآن مترجمين بعض ما جاء في كتابه " حصل في جهنم " عن

" الكيمياء الفعلية " قال : ~~الحروف الصحيحة والكلمات والحركات~~

انني ابتدعت للحروف الصوتية الوانا : A اسود E ابيض I احمر O اخضر

U ازرق ، ونظمت للحروف الصحيحة شكلها وحركتها . وبانغام غريبة عجبت لا بتداعي " فعلا

شعرا يخضع يوما للحواس جمعا " . (٢) وبهذه التخيلات لقي " ريمبو " نظرية التمازج بين الاصوات والالوان والجهما

الفعلي الذي كان اساسا لدراسات René Ghil ولكن هذه الالوان الناشئة عن الاصوات منوطة بعوامل

تبدل

نفسية بحتة قد ~~تبدل~~ بتبدل الافراد وتختلف في الفرد الواحد بحسب <sup>النفسية</sup> الظروف . واذا ما القينا نظرية

على الاعمال التي قام بها " جيل " لموسم نظرية " ريمبو " وجعل منها علما تاما مستقلا .

وبعدهما Vigie-Lecocq <sup>فيس</sup> . ~~مبتدع~~ ما يلي :

R	A	E	I	O	U
Rimbaud	Noir	blanc	Rouge	Bleu	Vert
Ghil	Vermillon	blanc	bleu	Rouge	Vert-Jaune
Vigie-Lecocq	Rouge	blanc	bleu	Jaune	Vert ٧)

(١) Degas, Danse, Dessin - Valéry ص ٩٩

(٢) Oeuvres complètes. S. en enfer ص ٢٨٥

(٣) Rimbaud le dyn. de l'ima. - Eigeldinger ص ٢٢٠ dans la poésie Française.



فينجلي ان هذه الانفعالات التي تحدث في الذات ترجع الى التهيؤ الشخصي في الشاعر من ناحية والقارى

من ناحية اخرى . غير اننا لا نستطيع حصرها في قاعدة من القواعد كما استهدف " جيل " فانه يزعم ان كل لون

من الالوان يوقظ صوت آلة من الآلات الموسيقية ، ترتبط تلقائيا بفكرة اخلاقية ، مما بغضي الى الجدول الآتي :

A - Vermillon	- orgues	- Tumulte Gloire
E - Blanc	- harpes	- Ordre sérénité
I - Bleu	- violon	- passion douleur
O - Rouge	- cuivres	- triomphe, souveraineté
U - Jaune-Vert	- flûte	- ingénuité, rire (4)

ونعتبر انهم ضلوا الطريق التي توخاها " رمبو " لانه انما فعل ذلك بديهية فنسب للحروف الوانا خطرت

له ليوسع امكانات الرؤى الشعرية <sup>ويعيد</sup> اولبرحبا لمثاقيل الادائية في الحروف فمزج بالصوت الوانا . اما ان يجعل

من اتى بعده من ذلك علماء ان يجعلوا من الصدفة التي بئدر ان تلاقي واقعها حتى وفي نفس الشاعر ، فتوهي فيه غالبا

غير ما هو مفروض ان توهيه ، فذلك علم مصطنع . اوانه مبني على اسس تعاكس العالم ، فالعلم ينظم القوانين بعد

استخلاص الحقائق ، والشذوذ فيمان ورد فنادر عرضي . اما Ghil و Lécocq فيجعلان من الصدفة والشذوذ

حقائق دائمة <sup>ويعيد</sup> لها القوانين الشاملة . فيبينان الشامل الثابت على اساس مضطرب نسبي افرادى فقد لا يكون له

على ان لهذه الوسيلة في الحروف = المتلونة = المنغمة " فضيله المساعدة الادائية - فبينما ترى الالوان في الشعر

البرناسي جامده ، تتلمسها في الشعر الرمزي وقد ضجبت بالحركة واختطفها تيار الضمير المتحرك . فنظرة

الحروف <sup>اللون</sup> ساعدتهم على اداء التعبير الفكري .

٣ = الامتزاج في التفاعل الحسي . الالوان وسيلة للتعبير :

يرى الرمزيون وفي مقدمتهم " بودلير " و " رمبو " ان الانفعالات الخارجية تبلغنا عن طريق الحواس من

الوان واصوات هطويرة قد يتشابه وقعها في النفس ، فتوهي شعورا متشابها . و يعتبر البعض ان بودلير اهل من

دعاهم نبه الى ذلك ارتكازا على المقطع الثاني من قصيدته " Les correspondances .

" Comme de <sup>loins</sup> loins échos qui de loin se confondent

" Dans une ténébreuse et profonde unité

" Vaste comme la nuit et comme la clarté

" Les parfums , les couleurs, et les sons se <sup>répondent</sup> répondent .



فيجئلي ان هذا الانفعال لا يحد في ذاته اعترجس الى التعبير الشخصي في الشاعر من ناحية والقارى

من ناحية اخرى . غير اننا لا نستطيع مصرها في قاعدة من القواعد كما ان مقصد " جيل " فانه يزعم ان كل لون

من الالوان يوقظ صوت آلة من الآلات الموسيقية ترتبط تلقائيا بفكرة اخلاقية . مما يفضي الى الجدول الآتي :

A - Vermillon	- orgues	- Tumulte Gloire
B - Blanc	- harpes	- Ordre sérénité
I - Bleu	- violon	- passion douleur
O - Rouge	- cuivres	- triomphe, souveraineté
U - Jaune-Vert	- flûte	- ingénuité, rire (S)

ويعتبر انهم ضلوا الطريق التي توخاها " ريمبو " لاننا نعمل ذلك بديهة فنسب للحروف الالوانا خاطرت

له ليوسع امكانات الرؤى الشعرية اوليرحبا بالتأويل الادائية في الحروف فمزج بالموت الالوانا . اما ان يجعل

من اتى بعده من ذلك علماء ان يجعلوا من الصدقات التي يندران ثلاثي وانما حتى وفي نفس الشاعر . فتوفي فيه فالبها

فيسر ما هو مفروض ان توجهه فذلك علم مصطنع . اوانه جئني على اسس تعاكس الحلم . فالعلم ينظم القوانين بعد

استخلاص الحقائق والتشذوذ فيمان ورد فتأثر مرضي . اما Ghil و Leconte فيجعلان من الصدقة والتشذوذ

حقائق دائمة يحدون لها القوانين الشاملة . فيبنيان الشامل الثابت على اساس منضطرب نسبي افرادى انه لا يكون له

واقع . على ان لهذه الوسيلة في الحروف = المتلونة = المنقطة " فنيه المساعدة الادائية . فيبنا ترى الالوان في الشعر

البرناسي جامد " تتلمسها في الشعر الرمزي وقد ضجست بالحركة واختطفنا تيار التعبير المتحرك . فتلصق

الحروف <sup>الملونة</sup> ~~المتحركة~~ مساعدتهم على اداء التعبير الفكري .

### ٣ = الاقتراح في التفاعل الحسي . الالوان وسيلة للتعبير :

يرى الرمزيون وفي مقدمتهم " بودلير " و " ريمبو " ان الانفعال لا الخارجية تلتصق من طريق الحواس من

الوان واصوات وطوره قد يتشابه ونعما في النفس . فتوفي شعورا متشابهها . ويعتبر ان بودلير ان من

يعاون به الى ذلك ارتكازا على القطع الثاني من نصيده " Les correspondances .

" Comme de loins échos qui de loin se confondent

" Dans une ténébreuse et profonde unité

" Vaste comme la nuit et comme la clarté

" Les parfums , les couleurs, et les sons se <sup>répondent</sup> ~~répondent~~ .

ومؤداه " كما تتمازج الاعداد من بعيد في وحدة مظلمة عميقة مثل " الليل والضيء " كذا تتجاوب العطش والالوان والاصوات . "

على ان الفكرة اقدم من " بودلير " وترجع كما ترجع نظرية " العلاقات " عامة الى الرومانتيكية الالمانية ، ونخص بالذكر Novall و Hartmann . ولقد اورد " بودلير " في كتابه Les curiosités Esthétiques مقطعاً من Hartmann ترجمته : " لا في الحلم ، ولا في الغيبوبة التي تسبق الوسن بل في صحتي " اسمع موسيقى ، وارى تشابهاً وارتباطاً وثيقاً ما بين الالوان والاصوات والعطور . و بخيل لي ان كل هذه الاشياء " وليدة شعاع واحد من الضياء ، ينبغي ان تجتمع في نشيد عجيب . ان في رائحة المواجس السمر والحرما يهيج " انشرا عجيباً فتتركس في حلم عميق ، و بخيل لي انني اسمع من البعيد اصوات مازجالقمية (١) كما ان مبداء الوصال والعلاقات هذه بين الكون والسماء ، وان الكون صورة مصغرة لعالم مثالي آخر او انها

ظل للحقيقة الخالدة ، والذي عنه تنفر فكرة الامتزاج " اللوني " يؤول الى الشاعر المتصوف الاسويجي " Swedenborg " والى " Tavater " بدليل ما يستشهد " بودلير " لـ Swedenborg : " ان جميع الالوان تحويل من النور ، وكل عطر مركب من الهواء والضياء . والتعابير الاربعة التي تربط العادة والانسان ، اى الصوت واللون ، والعطر والشكل ترجع الى اصل واحد . (٢)

وما النظرية التي اولى بها Rimbaud والتي في صحتها ابتدعها ( كما يقول ) الا حائقة صمت من الحالة الشاملة التي استفاها " بودلير " مما ذكرنا .

وكان من البدهي ان يرى الرمزبون الذين تلمسوا الصلات والعلاقات بين الاصوات والعطور والالوان ، للالوان والعطور والاصوات في النفس رجعا بعيد القراءة . له معنى مستفاد بنفسه . وهذه المعاني موسيقية اى انها تحدث في الذات ~~تحدث~~ <sup>تحدث</sup> الاصوات الحرفية في وقعها . ولا اقول بذلك ان المتقالين الشعرين ( المتقال اللوني والمتقال الصوتي ) منفصلان بل هذا ما اتى على سبيل التفرقة بين وسائل لا تتفرق لانها تكون وحدة ، استخدم الرمزبون لبلوغ " الشعر الصافي " ولى كلمة " ربمو " انني ابتدعت الفعل الشعرى الذى ينطبق على الحواس جميعا (٣) والصحيح ان الالوان والحروف الصوتية التي ~~انها~~ <sup>انها</sup> " ربمو " لم تكن " تلقاء صدفة " وانما هي تحقيق واع للذاكرة النظرية

(١) le dyn. de l'im. dans ص: ١٢٠

(٢) la P.F. - Eigeldinger ص: ١٢١

(٣) L'alchimie du Verbe - Rimbaud. ص: ١٢١

وورداء " كما تتأرجح الاسداه من بحيد في وحد فظلمة عميقة الليل والنسياه كذا تنجاوب العطور والالوان  
والاصوات . "

على ان الفكر اقدم من " بودلير " وترجع كما ترجع نظرية " العلاقات " عامة الى الرومانتيكية الالمانية

ونفس بالذكرة Hovall و Hartmann ولقد اورد " بودلير " في كتابه Les curiosités Esthétiques  
مقطعا من Hartmann ترجمته : " لا في العلم ولا في الخيالية التي تسبق الوسن بل في صغري

اسمع موسيقى ، واري تشابها وارتباطا وثيقا ، بين الالوان والاصوات العطور ووخيل لي ان كل هذه الانسياه  
" وليدة شعاع واحد من النسياه ، يخفي ان تجتمع في تشيد عجيب ، ان في رائحة المواجس المصير والحبرما  
" <sup>عنه</sup> لي انرا عجيبا فتتركسبي حلم عميق ، ووخيل لي انني اسمع من البعيد اصوات منار جليظية (١)

كما ان جدا الوصال والعلاقات هذه بين الكون والسماه وان الكون صورة مصغرة لعالم مثالي آخر او انها  
ظل للحقيقة الخالدة والسدى منه تنفرغ فكريا لا متراج " اللوني " يؤول الى الشاعر المتصوف الاسويجي " Sweden-  
borg والى " Tavaier " بدليل ما يستشهد " بودلير " لـ Swedenborg : " ان جميع الالوان تحول من اللون  
" وكل عطر مؤرج من النوا والنسياه . والتعابير الاربعه التي تربط المادة والانسان ، هي الصوت واللون والعطر  
" والشكل ترجع الى اصل واحد . (٢)

وما النظرية التي اولى بها Rimbaud والتي ~~في~~ ابتدعها (كما يقول) الا حالة خاصتين الحالة  
الشاملة التي استقاه " بودلير " ما ذكرنا .

وكان من البديهي ان يرى الرمنون الذين تلمسوا الصلات والعلاقات بين الاصوات والعطور والالوان  
لالوان والعطور والاصوات في النفس رجعا بحيد القراءة ، له معنى مستفاد بنفسه ، وهذا المعاني موسيقية  
اي انها تحدث في الذا <sup>تحدث</sup> ~~عاطفة~~ الاصوات الحرفية في وقعا . ولا اتول بذلك ان المتقالين الشعريين (المتقال  
اللوني والمتقال الصوتي منفصلان بل هذا ما اتى على مسجل التفرة بين وسائل لا تنفرق لانها تكون وحدة استشهد بها  
الرمزون لبلوغ " الشعر المافي " وهي كلمة " رهو " انني ابتدعت لفصل الشعر الذي ينطبق على الحواس جميعا (٣)  
والصحيح ان الالوان والحروف الصوتية التي <sup>بأنها</sup> ~~فهي~~ " رهو " لم تكن " تلقا " صدقة " وانما هي تحقيق واع للذاكرة النظرية

(١) le dyn. de l'in. dans ص ١٢٠

(٢) la P.F. - Eigeldinger ص ١٢١

(٣) L'alchimie du Verbe - Rimbaud. ص ١٢

( Mémoire Vistelle ) وبخزر هذا في ابيات الشاعر الاولى في الـ "الانارات" ويقول "اجلدنكر"

كل لون لديه مربوط بحس او بفكرة معينة (١) ويقول هو: "كنت ارى السماء الزرقاء والبرية تعمل عملها المزهر".  
فتبصر كيف ان صورة السماء <sup>انطقت</sup> عندك صورة البرية فنشأتا في ذاكرته دفعة واحدة. ويتجلى الامر في مجل شعرا  
ومن هذا الجمع بين الصور النظرية نشأت "الفوق واقعية". اليك ما يقوله في (٢ Quartain

"بككت النجمة وردا في قلب اذ نيك، وتدرجت الانهاية بيضا من عنقك الى النهدين، والبحر امطر  
"اللولؤ الاصهب في حلمتك الخمرتين".

واللون الاحمر اجمالا في شعر "رمبو" يرمز الى الحركة والحياة الصاخبة، والدم، والعبء الخالد، وشهوة

الحب والنشوة العارضة.

Brunie et sanglante ainsi qu'un vieux vin  
Sa lèvre éclate en vives sous les branches (P.V.) Tête de faune)  
Plus fortes que l'alcool, plus vastes que nos lyres  
Fermentent les rousseurs amères de l'amour (Bateau Ivre)  
Des Blessures écarlates et noires éclatent dans les chairs superbes  
( Being Beauteous )

وقد بدلي اللون الاحمر ايضا الى القتال والنورة والغضب، والاعاصير.

Tas sombre de haillons saignants de bonnets rouges  
Les crochats rouges de la mitraille " / ( Le Mal )  
Fuyez ! Plaine, deserts, prairies, horizons  
Sont à la toilette rouge de l'orage .

اما اللون الاخضر في نظر Rimbaud فيمثل الكون والطبيعة، والبحر بما فيمن سعه الانطلاق،

Dans la feuillée écrin vert taché d'or ( Tête de Faune )  
C'est un trou de verdure où chante une rivière  
Pâle dans son lit vert où la lumière pleut ( Dormeur du val)

و يمتزج الاخضر بفكرة المستحيل الذي <sup>لا يلفه</sup> ~~يقف~~ <sup>هو</sup> الانسان، من فردوس الطفولة والطهر، والاعتاق <sup>والك</sup>

وقد لا يجد اللون الاخضر لديه <sup>ابحار</sup> ~~ال~~ <sup>مباطلا</sup> واقعي فيتجرد آنذاك من المعنى المعين، ويستغيث بالاخضر  
خوضا للوصف الغير مألوف فيقول بجراءة  
"verts pianistes" !

( Mémoire Vistelle ) وبخبر هذا في أبيات الشاعر الأولى في الـ "انارات" ويقول "ابجد نكر"

كل لون لديه مربوط بحس أو بفكرة معينة (١) ويقول هو "كنت أرى السطاة الزرقاء والبرية تعمل على المزهر".  
فتبصر كيف أن صورة السطاة <sup>أبقت</sup> عنده صورة البرية فتشاكها في ذاكرته دفعة واحدة. ويتجلى الأمر في مجل شعرة  
ومن هذا الجمع بين الصور النظرية نشأت ألفوق وانصبة اليكما بقوله في  
(٢) Quartain

بكت النجمة وردا في قلب اذ يله وتخرجت الانهاية بيضا من عنقنا الى التمدد بينه والبحر اعطس

"اللؤلؤ الاصعب في حلتك الخمرتين".

واللون الاحمر اجمالا في شعر "ربو" يرمز الى الحركة والحياة الماخبة والدم والجدة المخالدة وشهوة

الحب والنشوة العارضة.

Brunie et sanglante ainsi qu'un vieux vin  
Sa lèvre éclate en vives sous les branches (P.V.) Tête de faune)  
Plus fortes que l'alcool, plus vastes que nos lyres  
Fermentent les rousseurs amères de l'amour (Bateau Ivre)  
Des Blessures écarlates et noires éclatent dans les chairs superbes

( Being Beauteous )

وقد بدلي اللون الاحمر ايضا الى القتال والثورة والغضب والامامير.

Tas sombre de haillons saignants de bonnets rouges  
Les crochats rouges de la mitraille " / ( Le Mal )  
Fuyez ! Plaine, deserts, prairies, horizons  
Sont à la toilette rouge de l'orage

اما اللون الاخضر في نظر Rimbaud يمثل الكون والطبيعة والبحر بما فيمن سمعه الانطلاق.

Dans la feuillée écarlin vert taché d'or ( Tete de Faune )  
C'est un trou de verdure ou chante une rivière  
Pâle dans son lit vert où la lumière pleut ( Dormeur du val )

ويعتزج الاخضر بفكرة المستحيل الذي <sup>يبلغه</sup> ~~يصفه~~ الانسان، من فردوس الطفولة والطهارة والاعتقالات والخلاص

وقد لا يجد اللون الاخضر لديه <sup>أى رابط</sup> ~~رابط~~ وانعسي فيتجرد آنذاك من المعنى المصين هو يستقيت بالاخضر

verts pianistes

لوصف النجم مالوف فيقول بجراة

Le dyn. de l'Image dans la P.F. (١)

Œuvres de Rimbaut quatrain. (٢)



ولقد حظى اللون الأزرق خطوة واسعة القيم، وفيه يرمز إلى العالم الذي لا يعرف التخوم، إلى ما

وراء المادة الكونية

Où des pleurs d'or austral tombaient des bleux <sup>degrés</sup> dignes  
Le rêve aux chastes bleuités - ( Premières communions )  
Fileur ~~et~~ éternel des immobilités bleues ( Bateau Ivre )  
La douceur fleurie des étoiles et du ciel...fait l'abîme pleurant et  
bleu là-dessus  
( I. Mystique )

واللون الأزرق غشاوة السكون التي تكتنف عوالم الملائكة، والالحن الموسيقية التي تقتبض الأعمار

Sa cornette bleue tournée à la mer du Nord - I ( Dévotion )  
J'ai vu le soleil taché d'horreur mystiques. Illuminaient de longs figements  
violet  
فاللون البنفسجي لون الرؤى الصوفية .

وفي " الأصفر " و " الذهبي " لون العرض والانقباض . ولقد يرتبط الأصفر بشعر الحزن والتبسم من

الحياة والتحفز نحو عالم أظھر وأمثل

La mélancolique lessive de l'or du couchant ( Enfance )  
Jeanne, bavant la foi de sa boucle édentée ( Chatiment de Tantuffe )  
Il rêvait la prairie amoureuse où des houles  
Lumineuses, parfums sains, pubescences d'or  
Font leur remuement calme et prennent leur essor ( les poètes de 7 ans )  
Font

رجه ورنه  
و بترك اللون الأبيض في نفس ريمو جوا من الطهر المعالي الذي لا يبلغه الإنسان في ~~جودته~~ وفي

البياض هدأة وسكين قولون من الفراغ والجمود .

Les seins blanc des rêves indistincts ( chercheuses des poux )  
Un rayon blanc du ciel anéantit cette comédie, des ciels gris de cristal  
وكانما برقى به اللون إلى حيز الملائكة وهو في اختباط من الأجنحة البيضاء، عوا فرد وس الهادي تحت

أجنحتها .

L'eau clair; comme le sel des larmes d'enfance  
l'assaut au soleil des blancheurs des corps des femmes  
La soie en foule et le lys pur, des oriflammes "

أوان العالم المادي بنهار أمام عينيه فيتجرد من مادته الدرنقو بنطق في جوهر عوالمه .:

Glaciers, soleils d'argent et de cuivre  
Les proues d'acier et d'argent  
Battant l'écume ..... " I ( Marine )

فنرى أن ما استخدم من المعاني الموسيقية في الحروف لانهارة الشعور الكامنة ولتوليد الأجواء في النفس، عاد " ريمو

ولقد حطى اللون الأزرق خطوة واسعة قائم عليه يرمز إلى العالم الذي لا يعرف التذوق إلى ما

وراء المادة الكونية

Où des pleurs d'or austral tombaient des bleux <sup>degrés</sup> ~~degrés~~  
Le rêve aux chastes bleuités - ( Premières communions )  
Fleur et eternal des immobilités bleues ( Bateau ivre )  
La douceur fleurie des étoiles et du ciel... fait l'abîme pleurant et  
bleu là-dessus  
( I. Mystique )

واللون الأزرق غنا والسكون التي تكتنف عوالم الملائكة، والألحان الموسيقية التي تقبض الأسماع .

Sa cornette bleue tournée à la mer du Nord - I ( Dévotion )  
J'ai vu le soleil taché d'horreur mystiques. Illuminaient de longs figements  
violets  
فاللون البنفسجي لون الرؤى الموفية .

وفي " الأصفر و " الذهبي " لون العرش والانتفاض . ولقد يرتبط الأصفر بشعر الحزن والتبسم من

الحياة والتحفز نحو عالم أظلم وأمثل

La mélancolique lessive de l'or du couchant ( Enfance )  
Jeanne, bavant la foi de sa boncle édentée ( Chatiment de Tardiffe )  
Il, revait la prairie amoureuse où des houles  
Lumineuses, parfums sains, pubescences d'or  
Font leur remuement calme et prennent leur essor ( les poètes de 7 ans )

و يترك اللون الأبيض في نفس ربهو جوا من الطهر العالي الذي لا يلمس الإنسان في نسيجه وفي

البياض هدأة وسكين ولون من الفراغ والجود .

Les seins blanc de rêves indistincts ( chercheuses des poux )  
Un rayon blanc du ciel anéantit cette comédie, des ciels gris de cristal  
وكانا يرى به اللون إلى حيز الملائكة وهو في اختباط من الأجسام البيضاء والفردي والهادئ تحت

اجتماعها .

L'eau clair; comme le sel des larmes d'enfance  
l'assant au soleil des blancheurs des corps des femmes  
La soie en foule et le lys pur, des oriflammes "

أوان العالم المادي يتبارا أمام عينيه فيتجرد من مادته الدنقاء ويختلج في جوهر عوالمه .:

Glaciers, soleils d'argent et de cuivre  
Les proues d'acier et d'argent  
Battant l'écume ..... " I ( Marine )

نحسب أن ما استخدم من المعاني الموسيقية في الحروف لا تارة النجوم الكاملة ولتوليد الأجواء في النفس عاد " ربهو "

بجمع "خيالي" عجيب ، وضم هذه الالوان ، وكون منها شعلا منسجمة لا بقل وقعها عن الارتفاع او عن الانتقال الشعرية الصوتية في الحرف . ومن البداهي ان فصلنا للعنصرين فصل حاد ومصطنع . الا انه بحق لنا تبين العناصر التي يتألف منها الجوهر الواحد ( Les fleurs p:176 ) ولم يكن "رمبو" الوحيد بل خصصناه بالجزء لغزارة ذلك في شعره . فلارمه مثلا باعتبار ان في "اللون الابيض" سكونا لاعمق وانه مزيج كل الالوان الاخرى ، وانه مثال من الفكرة العالمية المجردة . "والبياض" يعبر شعره لما فيه - في عرفة - من الخفاء والتجريد ، والتراكم الفكري الطاهر الذي لا تشوبه مادة . ( Le Cygne ) .

#### ٧ . الرمزيون ذوو الكتاب الواحد . صعوبة التأليف . الم العجز :-

عرف الرمزيون بانهم ذوو الكتاب الواحد . فبودلير لم يترك في الشعر الا كتاب ازاهر الاذى . وجمع شعر "جيمو" في ديوان لا يربو على ست واربعين قصيدة . اما مجموعة "ملارمه" فتقع في اربع وستين . وسناتي على تفصيل الامور في اماكنها .

وتبين ان انتاج هؤلاء الشعراء كان ضئيلا ، شحيحا ، ولهذا فيما ادرى سببان رئيسيان :  
وبرتكز السبب الاول على انهم حاولوا ان يخفوا على انفسهم المواضيع الشعرية باعتبار ان انفسهم وحدها هي التي ينبغي الشعرى ، لان الكون الخارجي لا وجود له الا بقدر الانس المتروك في اعماق الاعماق ، وانهم لا يبصرونه الا من خلال الاعماق . فبينما نرى ان شعراء سبقهم . بجنح الى الكون والى كل ما يجول فيه ليتفجر منها جميعا بنابيع شعورية ، الى الخارج . نراهم يخصوصون على ذاتهم ، وينحصرون في دائرتهم <sup>ليستقوا</sup> الابواب الشعرية ، فشعرهم من هذا القبيل وجداني بحت ، بل سبر غور نفساني او فيناء شرحا في الاتجاه الباطني في ماسوه Narcisse على ان الشعراء جميعا كانت انفسهم مصادر شعرهم ، فلا شخاص العالميون الذين لا يجدون زمان ولا مكان في المسرح "الشكسيري" او "الراسيني" لم يكونوا الا فرها من ذات الخلايق . اجل . ان في كل منا شخصيات متعددة ، تتفرع ، فتتغذى ، فتبرز للعالم بمظاهرها المستقلة ( Sui Generis ) <sup>المتباينة</sup> فلا محيص عن البت بان "هملت" و "رمبو" و "غير" فروع من ذات "شكسبير" كما ان "اتالي" و "فيدر" و "اندروماك" و "اورست" فروع وظلال من ذات "راسين" . ولا ريب في انهم - وهم على عملية الخلق الادبي ، عاشوا هذه الناحية ، او تلك من انفس فكيف اختلف الرمزيون عن سبقهم في هذه الناحية . ذلك ان الادباء الخالدين قبلهم ارادوا ان يدهنوا اشخاصهم

بجمع خيالي قجيب ، ومن هذه الألوان ، وكون منها شعلا منسجة لا يقل رقصا من الاستماع او من الاقبال الشعرية  
الموتوية في الحرف . ومن البديهي ان فصلنا للمتنصرين فصل حاد ومقطع . الا انه يحق لنا ان نبيان  
العناصر التي يتألف منها الجوهر الواحد ( Les fleurs p:176 ) ولم يكن " رجبو " الوحيد بل خصصناه بالجم  
لنشارة ذلك في شعره . فلاربه مثلا يحتبران في " اللون الابيض " مكينة الاعماق وانه مزيج كل الالوان الاخرى وانه  
مثال من الفكرة العالمية المجردة . والبياض بهم شعره لما فيه - في عرقه - من الخفة والتجريد - والتراكم  
الفكري الطاهر الذي لا تشوبه مادة . ( Le Cygne ) .

### ٧ . الرمزون ذوو الكتاب الواحد . صعوبة التأليف . الم المجزء -

عرف الرمزون بانهم ذوو الكتاب الواحد . فبذلك لم يترك في الشعر الا كتاب ازاخر الاذي .  
وجمع شعر " ~~سحر~~ " في ديوان لا يربو على ست واربعين قصيدة . اما مجموعة " ملاربه " فتنفع في اربع وستين .  
وسناتي على تفصيل الامر في اماكنها .

وتبين ان انتاج هؤلاء الشعراء كان ضئيلا . فحياء ولذا فيما ادري سبيان رئيسيان :  
ويؤكد السبب الاول على انهم حاولوا ان <sup>يضيّقوا</sup> على انفسهم المواضيع الشعرية باعتبار ان انفسهم وحدها هي البهوع  
الشعرية ، لان الكون الخارجي لا وجود له الا بقدر الاثر المتروك في اعماق الاعماق . وانهم لا يصرونه الا من خلال  
الاعماق . فبيتا نرى ان شعريتهم سبقتهم . يفتح الى الكون والى كل ما يدور فيه ليتجسر منها جميعا بتابع شورية  
فراهم يحرصون على ذواتهم . ويحصرون في دائرتنا <sup>بمستقرا</sup> ~~لنفسنا~~ الابواب الشعرية . فشعرهم من هذا  
القبيل وجداني بحيث بل سبر فور نفساني او فناء شعرا في الاتجا ماليا طيني في ما سموه Narcisse  
على ان الشعراء جميعا كانت انفسهم مصادر شعرهم . فالاشخاص العالميون الذين لا يحد هم  
زمان ولا مكان في المسن " الشكيري " او " الرايني " لم يكونوا الا فروا من ذات الخلائق . اجل . ان في كل طائفة  
معددة . تنفر . فتتحدى . فتبرز للعالم بمظاهرها المستقلة ( sui Generis ) <sup>المستقلة</sup> ~~المستقلة~~ فلا محيص  
من البت بان " هملت " و " روميو " و " كير " فرق من ذات " شكبير " كما ان " اتالي " و " فيدر " و " اندروماك " و " اوست " <sup>المستقلة</sup>  
فرق وظلال من ذات " راسين " . ولا ريب في انهم - وهم على صلبة الخلق الادبي - طاشوا هذه الطائفة او تلك من انفسهم .  
فكيف اختلف الرمزون عن سبقتهم في هذه الطائفة . ذلك ان الادباء الخالدين قبلهم ارادوا ان يدعوا اشخاصهم



بطبائع تفسر تصرفهم وصيرورتهم في كل ما يتمنون من الاعمال، ان يدهنوا وجوها عالمية معقولة " *Vraisemblables* " ثلاثي واقعها نادرا، او ما بقارب واقعها دائما، على طريق الحياة . اما الذين لقبوهم بالرمزيين فكانوا يعبرون عن شعورهم الذاتي، لا لتصوير حقائق في الكون والتاريخ، بل لاجل الانفعال الذي تار في نفوسهم حيال التانل الخارجية . وهذا الانفعال ذاتي شخصي، وه يصبح عاما، انسانيا بقدر ما تشابهه وتتقارب الشعور حيال ما يدخل الى الذات عن طريق الحس، فيعتبر الادب الرمزي والحالة هذه - تنتم للتدفق الذاتي الرومستيكي " (*Epanchement du Moi*) " الا ان شعور الرومستيكيين كان واعيا سطحيا متصلا بتاريخهم الشخصي او الوطني، او العالم . فعزموا هم على ابداء ما في قرارة "النرسيس" في عقله الباطن، او "لاويه"، والذي لا يفسح الا خطف برق، ثم يحتجب، وتقييد الادب في هذه الناحية الباطنية ضيق عليهم مدى المواضيع <sup>حتى</sup> الحق بهم لقب "العاجزين" *Impuissants, Incapables* ولقب المتقهقرين " *Désadents* " بداء .

اما الداعي الثاني وهو في نظرنا خطير، فيعود الى صعوبة، في "التأليف" - قال "فاليري" - "ان ما اسمه الفن الاكبر، هو الفن الذي يوجب على المرء استخدام كل ما بملكه من "قوى" والذي يستدعي بصلي بذل القوى الكلية لتتلاذ بها وتدركما (١)

وبغضني القول الى الصعوبة التي بعانيها الخلاق وهو على عملية الخلق . ونقرر ان هذا من تانير "ملارمو" الاخلاقي ولتأثير واسع النطاق ذكره فاليري في رسالة *A. Thibaudet* في مجلة *Fontaines* فكانما ليس في الفن شيء معطي، بل ينبغي على المبدع القوي ان يتغلبه فيخسف السهل، وفي خسف هذه السهولة صعوبة فلا يشغله ما بامكانياته ان يفعل بل <sup>يبتعد</sup> الى اكثر من ذلك، فيتصرف فيما يجب فعله، ولذا حاول الرمزيون ان بجهد واذواتهم، نابذين نقل التعابير الادائية السهلة، المألوفة، نابذين التقليد المعطي في اللغة الشعرية . فرفعوا السهولة الميكانيكية " عن ذاكرتهم، وحاولوا ان يخلعوا تعابير جديدة تثير منتظرة . فتسج عن ذلك ثلاثة امور : اولها ان الابداع لا ينجم عن "الصدفة" فالفن ليس صدفة وانما هو نمرة مران طويل ويبدع بعاد . ولذا فهو لا يدرك النهاية والكمال، وانما هو بقاربهما . هو شبيه بما يسميه علماء <sup>الكبر</sup> *Asymptote-Hyperbolique* وذلك ان الخط الشكلي لا يلتقي الخط الافقي الموارى له، وانما يكاد يلامسه ويظان كذلك حتى الانهابة .



بطلانهم تفسر تصرفهم وصيرورتهم في كل ما يتخون من الاعمال ان يدعوا وجوها بالمتفولة "Vraisemblables" ثلاثي واقعا نادرا او ما يقارب واقعا دائما على طريق الحياة . اما الذين لقبهم بالرمزيين فكانوا يعبرون عن شعورهم الذاتي لا لتصوير حقائق في الكون والتاريخ بل لحيات الانفعال الذي تار في نفوسهم حيال التائيد الخارجية . وهذا الانفعال ذاتي شخصي ، و يجب عامه انساني بقدر ما تشابهوا وتقارب الشعور حيال ما يدخل الى الذات عن طريق الحس . فيعبر الادب الرمزي والحالة هذه - تنتم للتدفق الذاتي الريمينيكي " (Epanchement du moi) " الا ان شعور الرومانتيكيين كان واعيا سطحيا متعللا بقارخهم الشخصي او الوطني ، او العلم . فعزوا هم على ابداء ما في قرارة "الفرس" في عقله الباطن ، او "لا جود" والذي لا يفسح الا غطف بريق ثم يحتجب ، وتقييد الادب في هذه الناحية بالاطنية تدفق عليهم مدى التواضع حتى الحق بهم "الحاجزين" Impuissants, Incapables ولقب العقاقير "Defadents" بد ١٠ .

اما الداعي الثاني وهو في نظرنا خطيره فيعود الى صعوبة في "التأليف" - قال "فاليري" - "ان ما اسمى الفن الاكبر هو الفن الذي يوجب على المرء استخدام كل ما بملكه من "قوى" والذي يستدعي بذل القوى الكمية لتتولد بدا وتدرجها (١)

وبخشي القول الى الصعوبة التي يعانيها الخلاق وهو على عملية الخلق . وتقرر ان هذا من تأثير "ملامه" الاخلاقي وللتأثير واسع النطاق ذكره فاليري في رسالة A. Thibaudet في مجلة Fontaines فكانا ليس في الفن شيء معطي بل يخشي على البسود القوى ان يتغلبه فيخسف السهل وفي خسف هذه السهولة صعوبة فلا يتسمله ما بإمكاناته ان يحصل بل يمسد الى اكثر من ذلك فيتجهز فيها بحسب فعله ، ولذا حاول الرمزيون ان يجهدوا ذاتهم تاخذين نقل التعابير الادائية السهلة المألوفة تاخذين التقليد المعطى في القصة الشعرية ، فرفضوا السهولة الميكانيكية "من ذاكرتهم" وحاولوا ان يخلعوا تعابير جديدة تيسر متظيرة . فتج من ذلك ثلاثا : اولها ان الابداع لا ينجم عن "المدقة" فالفن ليس مدقة وانما هو نصرة مران طويل وشيد يمانو يمان . ولذا فهو لا يدرك التشابه والكمال وانما هو يقاربهما . هو شبيه باسمييه ملان Asymptote-Hyperbolique اللانهاية .

ولذلك ان الخط الشكلي لا يلتقي الخط الانقي المماثل له وانما يكاد يلامسه ويخلان كذلك حتى اللانهاية .

فالفن الاكمل في اخراجه الامثل مفتقر ابدا الى اصلاح وتعديل مستديمين . ثانيا : اسقطت من الاخراج اللفظي " الكليشه " او التعبير الجاهز المعتدل ، فاعتبرت عيبا من العيوب الابدائية . فعلى الشعاعران بخاص على " الفلذات " الشعرية وما سمونها " اللقبا " (Trouvailles) وهذه الفلذات تكون من الشعر مفاجآت المرتدية الجمال ، فتعز وتطرب . ففيها مزجة الخلق الصحيح . والكليشه لا تبعث الى الذهول وليست من نعمة الجهود <sup>وانا</sup> وحملت الينا بالتقليد ، وهذا عن طريق الذاكرة لا عن طريق التأليف الواعي والاستنباط الواقف على ~~هم~~ كل تفصيل ، لان القصيدة مجموعة تقاعيل انت بواسطة القوى العاقلة الارادية في الفنان ، اختارها ونظمها عقدا من الجواهر . ثالثا : ان الوحي - اذا اشتدت العواطف اليقظة - يعطل طريق التعبير ، فالمرء وهو تحت ضغط عاطفة دفقة يشحب فيه الانتاج ، ولا ينتج الا بالانكار ، لان العاطفة تنطفي على الكلمة او ان الكلمة تبدو باهتة ضعيفة اذا قيست بهذه العاطفة . ولا نعني انهم سخروا الوحي والعاطفة واللفظ ، وانما اضطروا لاستعانة هذه الحالة ان يحملوا الالفاظ من القيم المعنوية ، والانتقال الشعرية ، بما لم تعد حملاته ، فاستخدموا الالفاظ بنهج جديد ، وانقلوها بمعان وبفضائل وقيم شعرية ، وكذا اصبحت القصيدة " مجموعة فلذات " تعرب عن الحالة الشعورية التي ~~ضبطها~~ الفنان بالذكر والالفاظ . فتمكنوا بداهتهم من اقصى حدود التعبير عن ابعاد حدود الذات . ~~فليكن~~ <sup>فأدركت</sup> الكلمات حدود قيمها القصوى " Les Valeurs-Limites " بحيث ان القارى بذهل لم توقظه الالفاظ من عوور وفكر <sup>فأدركت</sup> " تزامنهما " المعاني الصوتية التي تترك في السمع انرا موافقا ، تحملها الحاسة السامعة ليتولد التزاوج ما بينها جميعا : فيكون الجمال (١)

وكن من توجيه القوى الواعية جميعا وحصرها في توليد الالفاظ الصالحة للشعر ، ان نشاء تعسبل ضنى ومرض .

واترك الان الحديث للمشترع ملارمه

" شفيت بعد عجز دام ثلاثة اشهر . . . ان هذا الجهود تتعبني وتنهكني . . . انني اشعر

" من نفسي وابكي عندما اشعر بالفراغ ولا استطيع ان اخلع لفظا واحدا على قرطاسي الابيض القاسي . . .

" وانهك ذاتي في بيت من الشعر لانني اريد جميلا جديدا . . . اود ان تتجلى هذه القصيدة

فالسفن الاكمل في اخراجه الامثل مفتقر ابدا الى اصلاح وتعديل مستديمين . ثانيا . استقطبت  
من الاخراج اللفظي "الكليشه" او التعبير الجاهز المبتذل ، فاعتبرت عيبا من العيوب الابدائية . فعلى  
الشاعر ان يحرص على "القلذات" الشعرية وما سبقتها "اللقايا" Trouvailles وهذه القلذات  
تكون من الشعر مفاجآت العتدية الجمال ، فتعجز وتطرب فيها مزج الخلق الصحيح . والكليشه لا  
تبعث الى الذبول وليست من ثمرات الجهود/ وحملت الينا بالتقليد وهذا عن طريق الذاكرة لا عن  
طريق التأليف الواعي والاستنباط الواقف على كل تفصيل ، لان القصيدة مجموعة تفاصيل انت بواسطة  
القوى العاطفية الارادية في الفنان ، اختارها ونظمها عقدا من الجواهر . ثانيا : ان الوحي - اذا  
اشدت العواطف البقطة - يحطل طريق التعبير ، فالمرء وهو تحت ضغط عاطفة دفقة يشحب  
فيه الانتاج ، ولا يفتح الا بالاذكاره لان العاطفة تطغى على الكلمة او ان الكلمة تبدو باهتة ضعيفة  
اذا قيست بهذه العاطفة . ولا يعني انهم سخروا الوحي والعاطفة واللفظ ، وانما اضطروا لاستحالة هذه  
الحالين يحملوا الالفاظ من القيم المصنوية ، والانتقال العفوية ، بما لم تعد حملاته فاستخدموا الالفاظ  
بنهج جديد ، وانقلوها بمعان وبفضائل وقيم شعرية ، وكذا اصبحت القصيدة "مجموعة قلذات"  
تحرر عن الحالة الشعورية التي فيها الفنان بالذكر والالفاظ فتمكنوا بداهتهم من افسس حدود  
التعبير عن ابعاد حدود الذات . فذكرت الكلمات حدود فيها القصوى Les Valeurs-Limites  
بحيث ان القارئ بذهل لما توقظه الالفاظ من سرور وفكر "تزامنها المعاني الصوتية التي تترك في السمع  
انرا موافقا تحملها الحاسة السامعة ليتولد التزاوج ما بينها جميعا : فيكون الجمال (١)  
وكان من توجيه القوى الواعية جميعا وحصرها في توليد الالفاظ المألحة للشعره ان  
نشأ تعصب بل غنى ومرض .

واترنا ان الحديث للمشتري ملارمه

" نكبت بعد عجز دام ثلاثا شهر . . ان هذا الجهد تنبعثني وتنهكني . . انتي اشقر

"من نفسي وابكي عندما اشعر بالفراغ ولا استطيع ان اخلق لفظة واحد على قرطاسي الابيض القاسي . . .

"وانيك ذاتي في بيت من الشعر لا نفسي اريد جميل جدا . . . اود ان تتجلي هذه القصيدة









شعورية ، وفي القارى\* على انها تولد فيه هذا الجوبعينه وهو عرضي ، ولذا - عدا شذوذ - عنوا بالقصائد الصغيرة .  
 لان الحالة لا تستغرق الا بسيرا . غير انه من الغريب ان تكون الطوال اكثر قصائد هم راجا وشهرة . وتعليه  
 انهم كانوا يجهدون فيها جهدهم في القصائد القصيرة من حيث التركيب . واذا تعطلت الحالة الشعورية ، توقفوا  
 وادوا الى التأليف تحت الحاج <sup>كبير</sup> الحاجة النفسية ، وابقظ القسم الاول فيهم ما كانوا يتوخون فأتموه . غير ان قصائد هم  
 قصرت عامة وقلت فسما " بالعاجزين " . زد انهم اتخذوا كيفية تكوين القصيدة فيهم موضوعا للمعبر:  
 ( Les pas, La Nuit d'Idumée ) ولا مندوحة عن ذكر العنا\* الذى يصيب القارى\* .  
 ( Les Pas )

وفي شريعة العالم Lavoisier: Energy can neither be created nor can be destroyed.

فصيب القارى\* جهودا لاني اُصابت ان  
 فلا في جهود الشاعر جهودا لدى القارى\* . ولذا ينبغي ان نجيد القراءة والعجيدون قليل .  
 واستنتج منه ان هذا النوع من الشعولا يوجه الى الناس عامة بل الى فئة خاصة منهم ، لديها المؤهلات ، وقد اعتادت  
 على هذا اللون . والقراء يتراوح عددهم تراوحا كالذى بين قراء السياسة والرياضيات . فعدد الفئة الاولى وفر  
 يتضاءل كلما اتجهنا نحو العلوم المجردة ونخسر منها الرياضيات القصوى ، حيث لا يتجاوز عدد الفاهمين الاربعة  
 او الخمسة كما هي الحال في <sup>العقد</sup> القصيدة التي وضعها Einstein في نظرية  
 Heime-dimension

وكان من العلل التي سقط فيها لال شعراء الرمزية عامة و " ملارمه " منهم خاصة ، وهو الذى حقق  
 الرمزية في كل اهدافها ، انهم اهلوا القارى\* او افترضوا فيما لفضائل الكامله التي تمكنه من القراءة الجهيده  
 او انهم حسبوه بهم شبيها ولهم تواما <sup>وصفوا</sup> .

والصحيح انهم لم يكتسروا الرواج ادبهم . قال فاليرى في حديثه عن " ملارمه " :  
 Nulla d'est contraint de lire personne ( Variété III )  
 فما في القراءة اذن من اجبار . وانما كانوا <sup>يشعرون</sup> بالارتياح والاكتفاء غب وضعهم منتوجاتهم . فلا يمتحنون نزولا الى مستوى  
 القارى\* ، وليصعد القارى\* اذا شا . والصعوبة في ادبهم ناشئة عن جهودهم العبدولة ، بقدر ما هي خفيفة  
 عن <sup>تأليف</sup> تأليف المطالع ، ان من الانتاج ما يستدعي المودة والوقوف على الدقائق ، وانعام النظر في كل تفصيل . وفي عصر  
 لتأليف المطالع ، ان من الانتاج ما يستدعي المودة والوقوف على الدقائق ، وانعام النظر في كل تفصيل . وفي عصر

( ا ) الاولى قصيدة لملارمه - يحاول فيها ان يفسر ولادة القصيدة في نفسه ، والثانية لفاليرى في الموضوع نفسه .

عمومية ، وفي الثاني\* على انها تولد في هذا الجوبعينة وهو عرضي ، ولذا - عدا تذوذه - منها بالتصادف الصغيرة .  
 لان الحالة لا تختص الا بسيما . غير انه من الغريب ان تكون الطوال اكثر نساءهم رواجاً وشهرة . وتعليقه  
 انهم كانوا يجهلون في هاجدهم في التصائد الصغيرة من حيث التركيب . واذا تعطلت الحالة الصغيرة تولدوا  
 وادوا الى التاكيد تحت الحاج الحاجة النفسية <sup>البدية</sup> والخط القسم الاول فيهم ما كانوا يتوخون تأمونه . غير ان نساءهم  
 تسرت عامة ولدت نسما " بالمجانين " . رد انهم اتخذوا كيميائية كوين القصيدة فيهم موشوحا للعصر :  
 ( Les pas, La nuit d'Idumée ) ولا مقدوحة من ذكر المعنا الذي يحسب الثاني\* .

في ترجمة العالم Lavoisier : Energy can neither be created nor can be destroyed.

فتصيب القارئ جوداً كالتالي أصابت الشاعر  
 نصلا في جود النظر جودا لخص الثاني\* . ولذا ينبغي ان نجيد القراءة والمجيدون قليل .  
 واستنتج منه ان هذا النوع من العمل يوجب الى الناس عامة بل الى فئة خاصة منهم ، لديها المؤهلات ، وقد اعتادت  
 على هذا اللون . والقراءة يتراوح عددهم تراوحا كالذي بين قراة السباسة والروايات . فعدد الفئة الاولى وشر  
 يتفائل كما اتجهنا نحو العلوم المجردة ونفسها الروايات والنسوي ، حيث لا يتجاوز عدد القاعين الاربعه  
 او الخمسة كما هي الحال في <sup>المفيدة</sup> ~~التي~~ <sup>التي</sup> وعنها Einstein في نظرية  
 4th-dimension  
 وكان من العمل التي سيطر فيها " شعرا " الوزمة عامة و " ملاره " منهم خاصة ، وهو الذي خلق  
 الوزمة في كل اعدادنا . انهم اخطوا الثاني\* او افترضوا ليطال الفئائل الكاملة التي تمكنه من القراءة الجديدة  
 او انهم حسبوهم شبيها ولهم تروما <sup>منها</sup> .

والصحيح انهم لم يكتفوا بالرواج اديهم . قال فاليس في حديثه من " ملاره " :  
 nul n'est contraint de lire personne ( Variété III )  
 لما في القراءه ان من اجبار . وانا كانوا <sup>بشرون</sup> بالارتياح والاكتفاء فب وضعهم متوجاتهم . فلا يفتنون نزلوا الى مستوى  
 الثاني\* . وليحمد الثاني\* اذا شاء . والمعصية في اديهم ثابته من جهودهم الجذولة بقدر ما هي <sup>ناشئة</sup> ~~في~~  
<sup>عن تعاون</sup> المطبع . ان من الاتحاج ما يستدعي الدودة والوقوف على الدقائق ، وانعام النظر في كل تفصيل . وفي عصر  
 ( ا) الاولى فريدة للاره . يحاول فيها ان يفسر ولاد القصيدة في نفسه والثانية للتالي في العوضن نفسه .

آلة والصحافة السريع، لا نعبأ أجمالا بما يتطلبه ~~الروية~~، إلا أن في التفوق على الانتاج الصعب متعة، وفي التدوج الى تفهم حقائقه لذائذ دونها كل لذة ناجمة عن فهم المعنى الواضح المحدود. كانوا بشعرون بشبه مسؤولية اخلاقية ذهنية، وليس في انفسنا كقراء مقابل لهذه المسؤولية.

ثم ان الرمزيين، ~~في توسيع وسائل التعبير~~ عمدوا الى خلق اوزان جديدة، تكون صالح من الاوزان التقليدية القديمة لتأدية الجوال الشعوري، ~~فحواء بذلك الوسائل البصرية~~.  
~~فوسعوا بذلك وسائل التعبير.~~

٨. الاعتناق من الاوزان البصر الحر للشعر الحر

أورد Ludwig Lewisohn في كتابه Poets of modern France ما يلي:

" The new spirit of poetry demanded a new form. To the discovery of this new form Mallarmé had contributed rather less than even Verlaine... They had long gone beyond the earliest innovations of the symbolists. For neither Khan, la Forgue, nor viélé-Griffin ever discarded rime wholly. But that had been done, to go back, no farther, by Southy and Shelley, by Goethe and Novalis, by Heine and Mathew Arnold. The early "Vers libre" then, was simply a flexible and rather undulating form of Lyric or odic verse, following in its cadences, the development ~~of the verse and the thought and the passion~~ the rise and fall, of the poet's mood, furnishing in it's harmonies an orchestration to thought and passion". (١)

وذكر Remy de Gourmont " هذا الشكل الحر الجديد الى "رمبو" في كتاب (Illumination)

وقد ظهر مقالاه في مجلة La Vogue طم ١٨٨٦ Jules La Forgue في كتابه Les Palais nomades.

ولقد اختلف المؤرخون في هذا الامر متسانلين من البادى بهذا النظم الحر، ومنهم من ارجعه غبذ الى

Walt whitmann على ان الجميع متفق على ان حركة التجديد هذه في الاوزان الشعرية بلغت

اقصاها بين ١٨٨٦ - ١٨٨٩ . ومهما يكن من شيء فان الجيل، شعري بان الاوزان لم تعد تطابق عاطفته.

والاشكال "المفروضة سابقا لا توافقه" (٢) على حد قول Poizat . فيستدل ان Lewisohn, Poizat

متفقان بلعادة ذلك الى حاجة نفسية تريد ان تعبر عن ذاتها ضمن الحدود القديمة، فصلا هذه الحدود، فبدد

آلة والمخافة السريعة لا تعباً اجلاً بما يطلب <sup>الروية</sup> إلا أن في التفوق على الاتقان المصنعة في  
 القدرج الى تفهم حقائقه لذاته دونما كل لذة ناجمة من فهم المعنى الواضح المحدود . كانوا  
 يشعرون بشبه مسؤولية اخلاقية ذهنية وليس في انفسنا كسراً مقابل لهذه المسؤولية .  
 ثم ان الرمزيين ، ~~فقط في تجميع وسائل التعبير~~ عدوا الى خلق اوزان جديدة ، تكون اصل  
 من الاوزان التقليدية القديمة لتأدية الجوال الشعري ، فمعداين ~~من~~ <sup>في</sup> الجبر

### ٨ . الانعتاق من الازان الشعرية القديمة

أورد Ludwing Lewisohn في كتابه Poets of modern France ما يلي :

" The new spirit of poetry demanded a new form. To the discovery of  
 " this new form Mallarmé had contributed rather less than even Verlaine...  
 " They had long gone beyond the earliest innovations of the symbolists.  
 " For neither Khan, la Forgue, nor viélé-Griffin ever discarded rime  
 " wholly. But that had been done, to go back, no farther, by Southy and  
 " Shelley, by Goethe and Novalis , by Heine and Mathew Arnold. The  
 " early " Vers libre " then, was simply a flexible and rather undulating  
 " form of Lyric or odic verse, following in its cadences, the development  
 " ~~of the poet's mood, furnishing in its harmonies an~~  
 " the vise and fall, of the poet's mood, furnishing in it's harmonies an  
 " orchestration to thought and passion ". (1)

وليس <sup>ميرج</sup> Remy de Gourmont : " هذا الشكل الحر الجديد الى " ريمو " في كتاب (Illumi-  
 nation )  
 وقد ظهر مقاله في مجلة La Vogue ثم ١٨٨٦ Jules La Forgue في كتابه Les Palais  
 nomades.

ولقد اختلف المؤرخون في هذا الامر متساكين من البادي بهذا النظم الحر ، وناس من ارجعه فبذالك الى

Walt whitmann على ان الجميع متفق ~~في~~ ان حركة التجديد هذه في الازان الشعرية بلغت

اقصاها بين ١٨٨٦ - ١٨٨٩ . وما يمكن من شي " فان الجيل ، شعرك بان الازان لم تعد تطابق عاطفته

والامثال " المفروضة سابقا لثقافته " (٢) على حد قول Poizat . فيستدل ان Lewisohn و Poizat

متفقان بلعادة ذلك الى حاجة نفسية تريد ان تعبر عن ذاتها ضمن الحدود القديمة ، فاصبحت ~~الحدود~~ <sup>الحدود</sup> الجديدة ، فبدروا



في الاشكال الشعرية، والى رد فعل في وجه التقليد النظامي ~~القديم~~ . فكان " البرناسيون " يعتبرون " ان البيت الاسكندري، الواقع في اثني عشر وتداء مدى التنفس المعتدل، وان في امقاعه كاملا وامتلاء بتركان في الاذن والفكر معنى الاكتفاء (١) .

وبما ان الرمزية كانت بنظرياتها العامة واقفة في وجه ما سبقها من اتجاهات ادبية، وبما انها حاولت التعبير عما عجز عنه من سبقهم، نبهوا البيت الاسكندري، وتعهدوا نظاما تتراوح اقسامه وتقاطيعه مع اجزاء العاطفة الانسانية، والشعور الداخلي الصحيح، وكان البرناسيون ~~يجعلون الابيات الشعرية بوجه عام~~ . فنشأ " ان القواعد القديمة في رأيهم خاطئة، وينبغي ان يعاد النظر فيها. " للطريقة القديمة فانه ولذا باعتبار ان اللغات اذا كانت حرة وحرمت تجزئت عن الوعائذ الذاتية هي خاطئة. هي حاجة الادباء في العصور التي تهرم فيها اللغة، فتعجز، وهذا ما عرض للغة اللاتينية في عهد Virgile و Pierce وفي اللسان الفرنسيه نفسها لم تكن الحاجة جديدة (٢) . فان الشاعر لافونتين ~~اصط~~ في الكثير من شعره، حيث اراد ان يثبت اهمية بعض الالفاظ ومعانيها . فاتفق له ان يجعل من اللفظة الواحدة بيتا مستقلا من الشعر . ثم ان بودليراورد في قصيدته " دعوة الى الرحيل ضربا من هذه الاوزان الحرة:

Mon enfant, Ma soeur  
Songe à la douceur  
D'aller à la-bas vivre ensemble etc.. (3)

والمعلوم ان " ازاهر الشر " نشرت عام ١٨٥٧ . ثم ان ظاهرة ~~هذه~~ الانعتاق بينة في المذهب الشعري ل Verlain  
7- ~~في~~ باتخاذ الاوتاد الوترية، بحسب ~~المعلمين~~ <sup>نورقيه</sup> لما في الاوتاد الوترية من الابهام الذي لا يحرف الحدود، ولا يشوبه الوضوح والقطع الذي في الابيات " الشفعية الاوتاد " . ولطالما استعمل هوايات ذات سبعة، وتسعة، واحد عشرة وثلاثة عشر وتداء ( Pieds ) غير ان المجلات كانت ~~تحت~~ <sup>تحت</sup> حوالي ١٨٨٣-١٨٨٦ - بنظريات النظم الحر . وكان بعض الشعراء الصالحين شان Laforgue E. Mikhael و Kahn يتجادلون فيما بينهم هذه النظريات . ولقد فاقهم G. Kahn جميعا : " فانه وصف هذا " الاتجاه الجديد، وحدده ودافع عنه في " مجلة الاستقلال " عام ١٨٨٨ وفي مقدمة الطبعة الجديدة لكتابه Palais Nomades عام ١٨٩٧ (٣) .

(١) Le symbolisme - Poizat ص: ١٦٩ - ١٧٠

(٢) Fleur du mal - L'invitation au voyage.

(٣) Parnasse et Symbolisme-Martino ص: ١٥٨



في الاشكال الشعرية، والى رد فعل في وجه التقليد النظمي ~~القديم~~ . فكان " البرناسيون " يعتبرون " ان البيت  
الا سكندري " الواقع في اثنى عشر وتداء مدى التنفس المعتدل، وان في امقاعه كالا وامتلاء بتركان في الاذن  
والفكر معنى الاكتفاء (١) .

وبما ان الرمزية كانت بنظرنا انما العامة واقعة في وجه ما سبقنا من اتجاهات ادبية، وبما انها  
حاولت التعبير عما عجزت عن سبقه، بهذا البيت الا سكندري، وبعدها نظما تتراج اقسامه وتقاطيعه  
مع اجزاء العاطفة الانسانية، والشعور الداخلي المحي، وكان اليونانيون يجهلون الابيات النحوية، بوجه عام .  
فنشأ " ان القواعد القديمة في رأيهم غاطية ويهينون ان يهاد النظر فيها " الطريقة القديمة فانه، ولذا  
يعتبر ان اللسان اذا شاخت وهرمت تجز عن اداء ما كان  
هي غاطية . في حاجة الابداء في العصور التي تسلم فيها اللغة، فقصره، وهذا ما عثر للغة اللاتينية في  
اللغة  
عهد Virgile و pierce وفي الشعب الفرنسيه نفسكم تكن الطلحة جديدة . فان الشاعر لا يفتين ~~فهمه~~  
في الكثير من شعوره مهمه، اراد ان يثبت اهمية بعض الالفاظ ومعانيها . فاتفق له ان يجعل من القطعة  
الواحدة بيتا مستقلا من الشعر . ثم ان بودليمر اورد في قصيدته " دعوة الى الرحيل ضربا من هذه الاوزان الحرة

Non enfant, Ma soeur  
Songe à la douceur  
D'aller là-bas vivre ensemble etc.. (3)

والمعلوم ان " اراميرالشر " نشرت عام ١٨٥٧ . ثم ان ظاهرة ~~هذه~~ الانعتاق بينة في المذهب الشعري ل  
er-  
aine  
باتخاذ الاوتاد الوثنية، ~~بعضها~~ لغاني الاوتاد الوثنية من الابهام الذي لا يحرف الحدود ولا يشوبه  
الوضوح والقطع الذي في الابيات الشعرية الاوتاد . ولطالما استعمل هوايات ذات سمعة وقصيدة واحد عشرة  
وتلا ثة عشر وتدا ( Pieds ) فير ان المجلات كانت ~~قصيدة~~ <sup>تتميز</sup> حوالي ١٨٨٣-١٨٨٦ - بنظريات النظم الحر .  
وكان بعض الشعراء الصعاليك شان Laforgue E. Mikhael و Kahn يتجازون فيما بينهم هذه  
النظريات . ولقد ناقش G. Kahn جميعا : " فانه وصف هذا " الاتجاه الجديد وحدوده ودافع عنه في "  
مجلة الاستقلال " عام ١٨٨٨ وفي مقدمة الطبعة الجديدة لكتابه  
Palais Nomades عام ١٨٩٧ .

Le symbolisme - poizat ١٧٠ - ١٦٦ ص

Pleur du mal

Parnasse et Symbolisme-Martino ١٥٨ ص

(١)

(٢)

(٣)

وما هي اهداف هذا النموذج الجديد، ~~ببساطة~~ ان الخلافات بين المذاهب الادبية لم تكن بوجه الاجمال قائمت على المواضيع الشعرية، بقدر ما هي قائمة على التباين في طريقة النظم . وكان " البيت الحر " نهاية التطور الذي حاول ان يعيد للالفاظ الشعرية مجمل قيمتها الصوتية . وكانت الرمزية قد بلغت اقصى ما وضعه " بودلير " في الارتفاع الشعري بمنح الالفاظ قيمتها <sup>الحقة</sup> <sup>البيت</sup> ~~التي~~ على ~~التي~~ الشعرى خطأ موسيقيا بولدها لانسجام النظم . ولذا فلم يكثرنا احيانا لطول البيت وقصره، او لتعادل الابيات فيما بينها، او القطع او التكرار .

فنعنا بالتآلف الحرفي يوسعون في الشعر قواه التعبيرية . واعطوا الـ B ( اهمية كبرى بحيث ان الـ B " لم تكن دائما خرساء، فهي ترد بمثابة سكوت او نصف سكوت او صوت كامل، فحدث تحول ما يحملها الشاعر من خداجات نفسية، وغدت ينبوعا للابحار والموسيقى في التعبير الشعري . وكسروا الاتزان القديم وجموده في ~~الطرق النظامية~~ <sup>الرائجة</sup> <sup>النوع او الكثرة</sup> ~~معتبرين~~ <sup>طولها الداخلي النفسي</sup> ان الخواج لا تتساوى في طولها الداخلي النفسي . فلا تخضع الخواج " للبيت " بل يخضعون <sup>التعبير</sup> ~~للكل~~ لها . فليكن تقسيم الابيات <sup>بطول</sup> ~~بخط~~ بحسب المدى الزمني الداخلي في عاطفة المرء . واذن فلهذه الحرية في النظم قوانينها وقواعدها ايضا . انها مربوطة في تقسيمها، وروها وطولها، وقصرها، وتآلف الغناء في حروفها وتمازج الارتفاع على مدى الشعور الواعي او غير الواعي في الذات <sup>بحسب</sup> ~~في~~ قوته وشحوبه . ولقد حاول " الرومانتيكيون " كسر هذا التحجر في البدء الشعري، الا انهم لم يتجاوزوا فيه بعيدا حتى " هوجو " . اما البرناسيون فاعادوا الى البيت الشعري سبكه الهادي، الموقع الوحيد " الاسكندري " . فهدموا تجلدا <sup>العرالي</sup> ~~للبرناسيون~~ وابتغوا الكمال الاقصى فيما صار اليه " الرومانتيكيون " . انهم اقتفوا تخفيق ما استخدمه فرلين، وكانت نشأة الشعر الحر نتيجة هذا الاقتفاء .

فاستحال الشعر الى طبيعته الاصيلية بعد ان جرد من القوانين المصطنعة، استحال نغما صافيا وابقاعا جميلا . وكما تحدد الاصوات الاولى مصير كل الـ Symphonie الموسيقية الكلاسيكية، كذا تحدد الالفاظ الاولى في هذا الضرب الجديد من النظم، نغم القصيدة، وقيمتها الصوتية، باعتبارها نقطة <sup>المسيرة</sup> ~~المسيرة~~ . وكل ما يلي ان هو الا مبني على نقطة <sup>المسيرة</sup> ~~المسيرة~~ الكلامية لمنغمة، في ~~تكوينه~~ ~~وتألفه~~ .

وما هي أهداف هذا النموذج الجديد <sup>بولي</sup> ~~بولي~~ ان الخلافات بين المذاهب الأدبية لم تكن بوجه الأجمال قائمة على المواضع الشعرية بقدر ما هي قائمة على التباين في طينة النظم . وكان " البيت الحر " نهاية التطور الذي حاول ان يجيد للالفاظ الشعرية مجمل قيمتها الصوتية . وكانت الرمزية قد بلغت أقصى ما وضعه " بودلير " في الإيقاع الشعري <sup>الحقة</sup> ~~بفتح~~ الالفاظ <sup>البيت</sup> ~~بفتح~~ فخلق على ~~البيت~~ <sup>البيت</sup> خطأ موسيقيا بولدها لانسجام النظم . ولذا لم يكتفوا احيانا لطول البيت وقصره او لتعادل الابيات فيما بينها او القطع او التكرار .

فنعوا بالتآلف الحرفي يوسعون في الشعر قواه التعبيرية . واعطوا الـ <sup>أهمية</sup> ~~أهمية~~ كبرى بحيث ان الـ <sup>ب</sup> " لم تكن دائما خرساء فهي ترد بمثابة مكوتة او نصف مكوتة او صوت كامل فندت تعادل ما يحملها الشاعر من خبايا عظمية وفدت بنبوها للإيقاع والموسيقى في التعبير الشعري . وكسروا الاتزان القديم وجسده على <sup>الداخلة</sup> ~~الداخلة~~ معتبرين ان الخواج / لا تتساوى في <sup>النوع او القيمة</sup> ~~طولها الداخلي~~ . فلا تخضع الخواج " للبيت " بل يخضعون <sup>التعبير</sup> ~~للمعنى~~ لها . فليكن تقسيم الابيات <sup>للمعنى</sup> ~~بمعنى~~ النظمي الداخلي في عاطفة المرء . واذن فلهذه الحرية في النظم قوايتها وقواعدها ايضا . انها مبطنة في تقسيمها وروبها وطولها وقصرها وتآلف النفا في حروفها وتمازج الإيقاع على مدى الشعور الواسي او غير الواسي في الذات <sup>بحسب</sup> ~~في~~ قوته وشحوبه . ولقد حاول " الرومانتيكيون " كسر هذا التجبر في البدهج الشعري الا انهم لم يتجاوزوا فيه بعيدا حتى " هوجو " اما البرناسيون فلعادوا الى البيت الشعري سبكه الهادي " الموقع الوحيد " الاسكندري . فهدموا <sup>الشعر البرناسي</sup> ~~البيت~~ <sup>البرناسي</sup> وابتغوا الكمال الأقصى فيما صار اليه " الرومانتيكيون " . انهم انفقوا تضيق ما استفدوه فربله وكانت نشأة الشعر الحر نتيجة هذا الانقضاء .

فاستحال الشعر الى طبيعته الاصيلية بعد ان جرد من القوانين المصطنعة استحالة نفا صائبا واهلها جميلا . وكذا تحدد الاصوات الاولى مصير كل الـ <sup>الموسيقى الكلاسيكية</sup> ~~الموسيقى الكلاسيكية~~ . كذا تحدد الالفاظ الاولى في هذا الضرب الجديد من النظم نظم القصيدة وقيمتها الصوتية باعتبارها نقطة المسيرة ( ١ ) وكل مايلي ان هو الا جنسي على نقطة المسير الكلامية لمنظمة <sup>في تكوينها</sup> ~~في~~ .

مفرقة

٩ . التعبير بالطريقة الكتابية - واعتقد بعضهم ان الطريقة الكتابية باهراد الحروف كبيرة او صغيرة ~~مفرقة~~ او متراسة، متباعدة او متقاربة، توسع المعنى المنشود او تضيقه بحسب ما يقتضيه الموقف والعامل . وذهبوا الى ان للفراغ نفسه دورا يلعبه في تاديس المعنى . ولطالما عني "ملارمه" في ذلك التأثير الكتابي، فابعد قصيدة

عنوانها : Un coup de dès .

لم يسع الناشر ان يضمها الى مجموعة الطبعة التجارية . فنشرت في الطبعة الرفيعة، بحسب كبر الحروف ، وللتسريح الابيض (١)

ولقد بعث ملارمه برسالة الى اندره جيد عام ١٨٩٧ مؤداه : لتنظيم الكلمات في الصفحة <sup>بسي</sup> مفعول ~~بها~~ . ان لفظة تستدعي وحدها صفحة كاملة بيضاء . . فتكون الالفاظ مجموعة انجم مشرقة . . . ان نعم الجمل في تصويرها الاعمال والاشياء لا يؤدها بكاملها الا اذا قلدها، واذا انبسطت <sup>عوجبرا</sup> على الفراغ الابيض (٢) .

#### ١٠ الخموض :

لم يكن الخموض هدفا من اهداف الرمز يمين بل كان نتيجة طبيعية للجهود الواعية التي صرفوها في الخلق الشعري . قلت ان الانتاج البشري يتراوح بين السهولة القصوى والصعوبة القصوى، بين السياسة وهي من متناول العامة والرياضيات العليا وهي متناول الخاصة . وكان الرمز يمين في محاولاتهم الشعرية يستهدفون رفع الادب الى ناحية الرياضيات . فجهوه الى فئة خاصة، فنشأ عن ذلك الخموض . . وتضاربت الاراء في امر هذا الخموض وبحثوا في <sup>اسبابه</sup> ~~تسبب~~ فمن معتقد ان الخموض يرجع الى عدم تروى القارىء، او الى نقص في مؤهلاته، او الى عدم اعتياده هذا النوع الصعب من الادب . قال C. Maucclair "ان الخموض ينشأ عن عدم الرؤية في القراءة" (٣) وفئة تقول <sup>لن الخموض</sup> ~~لن الخموض~~ يرجع الى ان معنى القصيدة يتحول بحسب الزمن والظروف لان الشعر في رسالته حمل حالة نفسية، وواجب فيوقظ في ذات القارىء ما يمكن القارىء استيعابه في وقتن الاوقات . وبهذا يقول Rémy de Gourmont

واذا ما اتخذنا اراء المشتريين انفسهم عثرنا على كلمة "ملارمه" في هذا الصدد : "انني انتزع هذا القصيدة من

(١) L'art poétique - P. Claudel

(٢) André Gide Mallarmé Propos ص : ١٦٧-١٦٨

(٣) La poésie de St. Mall.-Thibaudet ص : ٦٠



شفرقة

١. التعبير بالطريقة الكتابية - واعتقد بعضهم أن الطريقة الكتابية باهتراد الحروف كبيرة أو صغيرة ~~مختلفة~~ أو متشابهة أو متقاربة توسع المعنى المنشود أو تضيقه بحسب ما يقتضيه الموقف والعامل . وهذا يدل على أن الفراغ نفسه دورا يلعبه في تادية المعنى . ولطالما عني "ملارمه" في ذلك التأثير الكتابي . فابعد قصيدة عنوانها : Un coup de dès .

لم يسع الناشئون أن يهيموا إلى مجموعة الطبعة التجارية . فنشرت في الطبعة الريفية بحسب كبر الحروف . والاتساع الأبيض (١)

ولقد بحث ملارمه برسالته إلى أندره جيد عام ١٨٩٧ مؤداه : لتنظيم الكلمات في الصفحة مقبول <sup>بشكل</sup> . أن لفظة تستدعي وحدها صفحة كاملة بينما .. فتكون اللفاظ مجموعة أنجم مشرقة ... أن نتم الجمل في تصويرها الأعمال والأشياء لا يؤدها بكاملها إلا إذا قلدها وإذا أبسطت <sup>بموجبها</sup> على الفراغ الأبيض (٢) .

### ١٠ الخموض :

لم يكن الخموض هدفا من أهداف الرمزيين بل كان نتيجة طبيعية للجهود الواعية التي عرفوها في الخلق الشعري . قلت أن الانتاج البشري يتراوح بين الموهولة القصوى والصعوبة القصوى بين السياسة وهي من متناول العامة والرياضيات العليا وهي <sup>من</sup> متناول الخاصة . وكان الرمزيون في محاولاتهم الشعرية يستهدفون رفع الأدب إلى ناحية الرياضيات . فوجهوه إلى استغناء فننا من ذلك الخموض .. وتضاربست الآراء في أمر هذا الخموض وبحثوا في أسبابه فمن يعتقد أن الخموض يرجع إلى عدم تروى القارئ أو إلى نقص في مؤهلاته أو إلى عدم اعتياده هذا النوع الصعب من الأدب . قال C. Maugclair : أن الخموض ينشأ من عدم الرؤية في القراءة (٣) وشككوا أن الخموض يرجع إلى أن معنى القصيدة يتحول بحسب الزمن والظروف لأن الشعر في رسالته حمل حالة نفسية وإحاطة بها فيبقى ذات القارئ ما يمكن القارئ استيعابه في وقت من الأوقات . وبهذا يقول Rémy de Gourmont وإذا ما اتخذنا آراء المسترفين أنفسهم عثرنا على كلمة "ملارمه" في هذا الصدد : "أنتي أنتزع هذا القصيدة من

L'art poétique - P. Claudel

André Gide

Propos - ١١٧-١١٨

Mallarmé

La poésie de St. Mall. - Thibaudet ١٠









فأسباب الخوض ترجع الى ما يلي :

١. اللان في الوضع خطر المثل . فوقف الرمز يهون في وجهه حتى أصبح ذلك فيهم ميلا <sup>فنيا</sup>

٢. كإجاء التسك . وذلك ان سر المثل هو الاضام بكل شيء <sup>Diennuyer</sup>  
Le secret ~~est~~ est ce lui de tout dire.

٣. ان الترتيب الخرامط يفتي المنطقي امتعيز عنه بجهاز من الالفاظ المصورة المتحركة التوائية

٤. التي تلح بعض نواحي الانيا . ولذا انشعروهم دأوى لا جائر <sup>٥</sup> C'est un jeu d'impasse

٥. ان الرمز يهين لم يعتمدوا الالوان والاضواء بل اظلالها . ولم يشرحوا لان التفسير <sup>ليس</sup> من

رسالة الشعرة بل اوراقها .

٦. كانوا يعتبرون ان في الذات الانسانية قاحلية باطنية لم يحن بها الادب عنابة مباشرة وفيها

ارحاب قاضية لسجروا هذه الافوار وجروا عما لا يحبر بطريق مبهمة من جوهره وتوجيه ولا تفصله وتلمحه

ولا تخبر عنه .

٧. كانوا يعتبرون ان الفكر البشري يحدق به دائرتان : دائرة ذات ضياء معنوي ( Apparent

ودائرة اخرى ذات معنى حقيقي . وقد لا تتألفان فائروا الاولى وتعهدوها علم يحنون على حقيقة الكون

التي عجز عنها العلم الالهجي .

٨. <sup>٢٠٠</sup> انهم - ولارهمهم خاسف - وجهوا ادبهم الى خاصية تشابه <sup>٢</sup> نفسها بانفسهم .

٩. كانوا يلجئون الى الاشياء كاهوى الجلد الازرق من خلال اقصان الدالية الموقنة .

واحر بنا الان ان نورد بعد تحديد اتنا هذه بعض ما حاوله النقاد في تحديد هذا

الاتجا فالجديد . مع العلم بان الاتجاهات الادبية لا تحصر في تحديد الا وفيه تنقسم وخيق من جمع تقائنا

كاملة وانما اعتمدناه لقبان الفرق القائمة بين الدارسين وبين الذين وضعوا هذا الادب .

ففي عرف ملاره : هي تأمل الانيا . والصورة المتصاعدة من الاحلام التي تثيرها : هذا هو الخط ان

جامعة البرناس ياخذون الشيء بكامله ويظهرونه فتموزهم الخرابية ويهتسون من الفكر لذة التوهم <sup>فمنزعون بدمع لزه</sup> ~~بجسك~~

ان تسمية الشيء نزل تلاقا رباع اللذة القائمة على الاستبساط والاستدراج . الحلم كل الحلم بالابحار . <sup>او كشافه والبراع</sup>

ان استخدام هذا الما لاجوبة هو الرمز بعينه : التلوح شيئا بعد شيء حتى تستوي الحالة النفسية والعكس فنختار







الشيء ونستمد منه حالة نفسية (١)

وفي عرف مورياس " انها عدوة التعليم ، والخطابة ، والشعور المتكلف ، والوصف الحسي الواقعي " ولقد حاول الشعر الرمزي ان يلبس الفكرة شكلا حسيا ، وليس هذا الشكل غايتها ، ولكنه يعينها على التعبير عن الفكرة . ولا ينبغي مطلقا ان تنفصل الفكرة عن علاقاتها الخارجية . لان صفة الشعر الرمزي الاساسية " الازدهار حتى تبلغ الفكرة بحد ذاتها . اما العوامل الخارجية والاشياء الملموسة فمظاهر حسية وجدت " لتمثل الفكر المجردة الاولى (٢) وبضيف في الوزن :

Le rythme, l'ancienne métrique avivée, un désordre, savamment ordonné , la ryme illuciescente et martellée comme un bouclier d'or et d'airain.. L'Alexandrin à arrêts multiple et mobile, l'emploi de certains impairs"

ويحددها (٣) Vigie Lecocq

"الرمز بنير الاشارات الصوفية التي في الطبيعة ، فالطبيعة روح كامنه تشبه روحنا ، ولذا اصبحت الرمز ممكنا ... فعلى ان <sup>نرمزها</sup> ~~نرمزها~~ على البوح ، اذن تتخذ بعض الاشياء ببعض على اختلاف مظاهرها كما ان نفس الشاعر تتوحد مع الحياة الكونية .

وبلخص R.de Gourmont ذلك بقوله The only excuse that a man has for writing is that he expresses his own self, that he reveals to others the kind of world that is reflected in his individual mirror .... He must say things not said before and say them in a form not formulated before. He must create his own aesthetic.... etc..... "

وبضيف هو نفسه في مكان آخر من المرجع نفسه

All truth in it self escapes us : the essence is unapproachable (p.8) symbolism was not, at first, revolution but an evolution called forth by infiltration of new philosophical ideas. The theories of Kant of schopenhauer, of Hegel and Hartmann began to spread in France : the poets were fairly intoxicated by them (p:9)

p: 403 les poètes symbolistes.

404

"

"

404

"

"

(١

(٢

(٣

الشيء ونستمد منه حاله النفسية (١)

وفي عرف موريس " أنها عدة التحليم ، والخطابة والشعر المتكلمة ، والوصف الحمسي الواقعي ،  
 " ولقد حاول الشعر الرمزي أن يلبس الفكرة شكلا حسياء وليس هذا الشكل فاهتساء ولكنه يعينها على التعبير  
 " عن الفكرة . ولا ينبغي مطلقا أن تنفصل الفكرة عن علاقاتها الخارجية . لان صفات الشعر الرمزي الاساسية  
 " الاكدهب حتى تبلغ الفكرة بعد ذاتها . اما العوامل الخارجية والاشياء الملموسة فمظاهر حسية وجدت  
 " لتمثل الفكر المجرد قالا (٢) ويضيف في الوزن :

Le rythme, l'ancienne métrique avivée, un désordre, savamment ordonné,  
 la rime illuciescente et martellée comme un bouclier d'or et d'airain...  
 L'Alexandrin à arrêts multiple et mobile, l'emploi de certains impairs"  
 ويحدد (٣) Vigie Lecoq

"الرمز ينير الاشارات الصوفية التي في الطبيعة، فالطبيعة روح كامنه تشبه روحنا ولهذا أصبح  
 الرمز ممكنا... فعملينا ان نوظفها على البوح ، اذن نتخذ بعض الاشياء ببعض على اختلاف مظاهرها  
 كما ان نفس الشاعر تتوحد مع الحياة الكونية .

ويخلص R.de Gourmont ذلك بقوله  
 The only excuse that a man has for writing is that he express his own self, that he reveal to others the kind of  
 world that is reflected in his individual mirror .... He must say things  
 not said before and say them in a form not formulated before. He must  
 create his own aesthetic.... etc..... "

ويضيف هو نفسه في مكان آخر من المرجع نفسه

All truth in it self escapes us : the essence is unapproachable (p.8)  
 symbolism was not, at first, revolution but an evolution called forth  
 by infiltration of new philosophical ideas. The theories of Kant  
 of schopenhauer, of Hegel and Hartmann began to spread in France : the  
 poets were fairly intoxicated by them (p:9)

ويضيف لويس عن هذا النوع

The subjectivity of this poetry is so high  
"that it has absorbed the world into it self" (1)

وقال سواهم مشير الى وجهة النغم: "... عليك ان ترهف السمع، اما علاقة الالفاظ ما بينها بشكل متتابع فتضحد، ولا ترى سوى الفاظ مستقلة منفردة... تحدث صخباً او انينا" (2)

وقال آخر محدداً:  
" It was a religion of Ideal Beauty " (The heritage of symbolisme  
C.M. Bowra p: 3)  
".... " Symbolisme ... was a mystical form of Aestheticism ".

ويشير بعضهم الى التشتت الذي اصيب به شعراء هذه النزعة: اننا نشاهد في هذا الحقبة منظراً عجيباً  
" فريداً من نوعه في تاريخ الشعر: فكل شاعر، ينتحي زاوية، ويعترف على شبابه الخاصة ما يطيب له من انغام.  
ويضيف آخر: " اما الرمزيون فانهم يجدون في انرشيسي جديد ولكنهم يجهلون كيفية بلوغه.  
( Seylaz Ed. Poe et les lers Symbolistes Français P: 169 )

ونكتفي بهذا المقدار، معولين في مقطع أخير، على ما أورده " موندور " في كتابه " حياة ملارمه " عن اجتماعات الثلاثاء:

في دار ملارمه يقول: Les mardis vont avoir à partir de 1891, leur physio-  
nomie définitive et a... leur atmosphère la plus recueillie.  
Wyssowa, Dujardin, Fontaines, Heffeld, Mockel, P. Quillard, qui ont  
déjà vu venir Régner, Viélé, Griffin, Mikhael, Ch. Morice, Paul et  
Victor Marguerite et vu s'éloigner G. Khan. R. Ghil, Moréas et  
à'autres voit arriver Pierre Louys, André Gide, Paul Valéry... Il  
y aura parfois encore, les un'éloignés, les autres inconsistants:  
Whistler, Symons, Brandes, Stefan George, O. Wilde, Maeterlinke,  
Verhaeren, Verlaine, Debussy, F. Fenelon, Poizat, le Cardonnel,  
Clandel, L.P. Forgue, Duret et les artistes, Rédon, Gauguin,  
Vuillard et Gravallolet ". (3)

ومنهم من غمر فائظاً ذكره، ومنهم من انفصل عن الرمزية ولكنه ظل حافذاً أثرها، مطبوعاً بطابعها يحملون

The poets of modern France p: 67-68 - Ludwig Lewisohn (1)

" ————— " p: 70 " ————— " (2)

Un débat sur le Romantisme, appendice p: 187 - Ch. (3)

Morras et R. de la Tailhède  
Maurras

ويضيف لوسن من هذا النوع

"The subjectivity of this poetry is so high  
"that it has absorbed the world into it self" (8) (1)

وقال سوام مشيراً إلى وحدة الغم: "... عليك ان ترمسنا السبع اما علائقنا لفاظاً ما بيننا بشكل متتابع فتضجده  
ولا تسرى سوى الفاظ مستقلة منفردة... تحدث صخباً او انبثا (٢)

وقال آخر محدداً:

" It was a religion of Ideal Beauty " (The heritage of symbolisme  
C.M.Bowra p:3)

"..... " Symbolisme ... was a mystical form of Aestheticism ".

ويشير بعضهم إلى التشتت الذي أصيب به شعراء هذه الفترة : اننا نلاحظ في هذا الحقبه مظهرًا عجيبًا  
" فبدأت نوجه في تاريخ الشعر : فكل شاعر يفتحي زاوية ويحرف على شبايق الخاصة ما يطيب له من انغام ..  
ويضيف آخر أما الرومنون قائم بجدون في انهم عسي " جديد ولكنهم يجهلون كيفية بلوغه .

Seylaz Ed. Poe et les Iers Symbolistes Français P: 168

ونكتفي بهذا المقداره معولين في قطع أخير على ما أورده " موندور " في كتابه " حياة ملارمه " من اجتماعات الألفاظ  
في دار ملارمه يقول :

Les mardis vont avoir à partir de 1891, leur physio-  
nomie définitive et a... leur atmosphère le plus recueillie.  
Wyssowa, Dujardin, Fontaines, Harold, Mockel, P. Quillard, qui ont  
déjà vu venir Régner, Viélé, Griffin, Michael, Ch. Morice, Paul et  
Victor Marguerite et vu s'éloigner G. Khan, R. Chil, Moréas et  
à'autres voit arriver Pierre Louys, André Gide, Paul Valéry... Il  
y aura parfois encore, les un éloignés, les autres inconsistants :  
Whistler, Symons, Brandes, Stefan George, O. Wilde, Maeterlinck,  
Verhaeren, Verlaine, Debussy, F. Fenelon, Poizat, le Cardonnell,  
Clandel, L.P. Forgue, Duret et les artistes, Rédon, Gauguin,  
Vuillard et Gravellet ". (8)

ونظم من عصر فانطفا ذكره ، ونظم من الفصل عن الرومنية ولكنه ظن اننا نلاحظ انهم : مطبوعا بظاهرها يحملون

70

The poets of modern France p: 67-70 - Ludwig Lewisohn

" ————— " p: 70 " ————— "

Un débat sur le Romantisme, appendice p: 187 - Ch.

Morras et R. de la Tailhède

٧٢٢ : ٥٠ (٢)

من انثر ذلك المتكى الى مدفأة من فخاره وقد حجبته عنهم ضباب خفيف من دخان التبغ المتصاعد في سماء  
الغرفة، متقطعا، ثقيلا، بطيئا، ذلك المعلم "السقراطى" البوذى "يسبح عليهم تعاليمه التي لم يدون  
منها سوى القليل، والتي ردها تلامذته، وحللوها ما علق في صدورهم منها واوسعوه شرحا، فحملوه في انفسهم  
نيفا وخمسين عاما كاملات.

ونختتم بوصف احدهم (١) لهذا الحلقا والاحاديث :

Ami personnel de Manet de ....  
Mélé dans sa jeunesse au mouvement Parnassien, puis déciâément  
#etiré dans ses convictions spéciales et absorbé par l'esthétique  
pure, Wagnérien de la première heure, St. Mallarmé offrait à  
quelques intimes le charme d'une causerie incisive, séduisante, pro-  
fonde, extrêmement élégante et sereine.....".

ماتت الرمزية ولكن انرها باق . ومنلما انتشرت الى انكلترا والمانيا واطاليا واميركا هكذا رأيناها تمتد الى الادب  
العربي الحديث في عهد الانتداب .

=====

~~La vie de Mallarmé p: 624 - Mondor~~

Le symbolisme en France, C. Malclair  
L'art en silence, Paris 1900

أوردها Seylaz ص: ١٢٧



من انسر ذلك المتكى الى مدافاة من فخاره وقد حجبته عنهم ضباب خفيف من دخان التبغ المتصاعد في سماء  
الغرفة متقطعا نقيلا بطيئا ذلك المعلم "المسافر اطي" الهوى " يصبغ عليهم تعاليه التي لم يسدون  
منها سوى القليل، والتي ردها تلامذته وحلوا ما تلقى في صدورهم منها واوسعوه شرحا فحملوه في اظفارهم  
نيتا وخمسين عاما كاملات

وتختتم يوسف احدهم (1) لهذا الحلقا على احاديث :

Ami personnel de Manet de ....  
Mélé dans sa jeunesse au mouvement Parnassien, puis décidément  
retiré dans ses convictions spéciales et absorbé par l'esthétique  
pure, Wagnérien de la première heure, St. Mallarmé offrait à  
quelques intimes le charme d'une causerie incisive, séduisante, pro-  
fonde, extrêmement élégante et sereine....".

ماتت الومزينة ولكن انسر باق . وثلاثا انتشرت الى انكلترا والمانيا وايطاليا واميركا هكذا رأيناها تمتد الى الادب  
العربي الحديث في عهد الانتداب .

~~La vie de Mallarmé p. 624 - Mondor~~

Le symbolisme en France, C. Mouton-Robert  
L'art en silence, Paris 1900

اوردتها Seylary ص :

\* تمهيد \*

يتبين لمستعرض الأدب العربي منذ عصوره الأولى في مطلع الجاهلية الثانية حتى أواخر العصر الأموي أنه في مجمله أدب بعيد عن المجردات سواء كان في أوصافه الخارجية أم في تصويره للخلجات الداخلية . ويرجع ذلك إلى العقلية السامية في طورها البدائي . فالعقلية السامية في جاهلية العرب لم تخرج إلى ما وراء حدود المادة المادية بل تفيدت بها فوفقت على حقيقتها وفصلت في بيان أجزائها وأغرقت حتى جاء أدبها الوصفي لوحات ذات ألوان بيضاء بحيث أن القارئ يتخذ منها صوراً معينة تلمس وترى . ولم يكن الأسلوب في رسائله الدينية إلا منجهاً مادياً . وشعر الجاهليين والقرآن الكريم خير يسبوع تدرس من خلاله تلك العقلية . وتلت الفتوحات ، فخرج العرب من الصحراء ، وانتشر الشعر شطرين : فمنهم من شغلته السياسة والأحزاب المتواترة المتشادة والمعضبات المتطاحنة فحمله تبارها ؛ ومنهم من لازم الجزيرة فلم تلامسه الانفعالات السياسية فاغفلها وانصرف إلى شعر وجداني ، إلى غزل عذري وآخر حضري .

فيستدل من خلل ذلك أن العرب ماديون واقعيون في جاهليتهم وإسلامهم . وأن أدبهم أميل إلى الوضوح والواقع منه / الغموض والتجريد . وأما كان الرمز بتحديد تجريداً للمادة وكان الأدب المسمى بالرمزي بعيداً عن الوضوح المألوف والواقع الملموس ؛ ولما كانت جاهلية العرب مقيدة ببيئتها ومتضمنات محيطها المادية ، وكان الأدب الرمزي ساعياً إلى الفكرة المجردة وإلى سبر غور الأعماق النفسية <sup>التي</sup> ~~جذبها~~ بان الأدب القديم خلو من الرمزية كما فهمناها في دراستنا . -

وأدال الله العباسيين فتم اختلاط العرب بسواهم من الشعوب الأعجمية وأوغلوا في الاتصال فقبسوا عنهم أعرق منهم حضارة ، وصهروا هذه الحضارات المتباينة من هندية وفارسية ويونانية واسكندرية في حضارتهم وغدا الأدب ثمرة مزيج شعوب مختلفة العادات والمقاييس والمذاهب والفكر ، فأخذ مرحلة جديدة تشير فيها إلى لونين بنوع خاص : الأدب الصوفي والأدب المتأثر بالفكر اليوناني .

## \* تمهيد \*

يتبين لمستمع الادب العربي منذ عصوره الاولى في مطلع الجاهلية الثانية حتى اواخر العصر الاموي انه في مجمله ادب بعيد عن المجردات سواء كان في اوصافه الخارجية او في تصويره للخلجات الداخلية . ويرجع ذلك الى العقلية السامية في طورها البدائي . فالعقلية السامية في جاهلية العرب لم تخرج الى ما وراء حدود العادة العرفية بل تقيدت بها فوصلت الى حليقتها ووصلت في بيان اجزائها وأغرقت حتى جاء ادبها الوصفي لوحات ذات ألوان بيضاء بحيث أن القارئ يتخذ منها صوراً مبهمة تلمس وترى . <sup>والتي</sup> ~~ولم يكن الاسلام في رسالته الدينية الاضحاها مادية وشعر~~ الجاهليين والقرآن الكريم خير بنوع تدرس من خلاله تلك العقلية . وثلت الفتوحات وخرج العرب من الصحراء . وانشطر الشعر شطرين : فتنهم من شغلته المباشرة والاحزاب المتواترة المتشادة والعصبيات المتطاحنة لعملة تيارها . ومنهم من لازم الجزيرة فلم تلامسه الاتصالات السياسية فاعقلها وانصرف الى شعر وجدائي . الى غزل صديري وآخر حضري .

فيسدل من غل ذلك ان العرب ماديون واقعيون في جاهليتهم واسلامهم . وان ادبهم أهمل الى الوضوح والواقع <sup>ال</sup>ملموس والتجريد . ولما كان الرمز يتحدد به تجريداً للمادة وكان الادب المسمى بالرمزي بعيداً عن الوضوح المألوف والواقع الملموس . ولما كانت جاهلية العرب مبهمة ببيئتها ومفصلات محيطها العادية . وكان الادب الرعوي سعيها الى الفكرة المجردة والى سبر غور الاصلاق النفسية <sup>استحضار</sup> جرعة بان الادب القديم غلب من الرمية كما كخطاها في دراستنا . -

وأدال الله المباسين ثم اختلاط العرب بمسواهم من الشعوب الاعجمية واولقوا في الاتصال لتبصروا عنهم ثم اعرق منهم حضارة . وصبروا هذه الحضارات المشايكة من هندية وفارسية ويونانية واسكندرية في حضارتهم وهذا الادب نصره معين لمزيج شعوب مختلفة العادات والطائفت والمذاهب والفكر . فأتخذ مرحلة جديدة تشير ليها الى لوطين بنوع اخر : الادب الصوفي والادب الطائر بال فكر اليوناني .

الى التصوف (١) لانه في جوهره يلتقي بالمبادئ الرمزية العامة في مواطن عدلة اشهرها ما يلي :

اولا :- الشعراء المتصوفة كانوا يعتبرون في مذهبهم الجديد ان كل جميل في الارض انما هو لمحة من جمال الله و "جعلوا العالم خيالا لا حقيقة . ووجدوا بين ذات الانسان وذات الله " (٢) .

ثانيا :- تعبوا من الحواس ، فالحواس تعيدهم وتسميهم الى الارض فخذروا هذه الحواس وتركوا العنان للروح حتى تنطلق في شطحاتها .

ثالثا :- كانت في ذواتهم خلجات تدلل في اعينهم ترهات الارض وتقلهم الى عالم ارحب تتخلص عنه الاشياء وينطفيء الحس وتغنى المادة وان هذه النزعة نحو المشاهدة لاشبه بفكرة المجهول والغريب التي تغلف النزعة الرمزية . وكلاهما مستندتان بالهندية على ما يبين .

رابعا :- الغيبوبة الصوفية افضت بابن الفارض في الثائبة الكبرى والحلاج وابن العربي الى انتاج منطو على شيء من الغمضة التي لا تفهم . وهذه الغمضة شبيهة جوهرها بالتعبير عن الحالة اللاوعية التي عني باستنباطها جماعة الرمزية فتلك ناجمة عن عجز التعبير امام المشاهدة الكبرى ، وهذه عن الانطواء على خفايا الذات في ثنايا العقل الباطنة .

والى الادب المتأثر بالفكر اليوناني . لانه انصرف في بعضه عن المادة والواقع الحسي

وغاص على الفكر المجرد . فنشأ عن هذا الغوص على الفكر ادب خارج في بعضه عن العامود الشعرى المألوف ، واحتشدت الفكر العديدة في البيت الواحد . فترأصت الالفاظ واختفت المعاني وكان من جراء ذلك التراص وهذا الاشتباك احتيال معنوي ادى الى بعض الغموض . وكأنا حاول هؤلاء الشعراء من مسلم بن الوليد الى ابي تمام ان يتعدوا بعض الابتعاد عن البدئية الشعرية وجعلوا من الشعر صناعة واعية فأنعموا النظر في اختيار الالفاظ واغرقوا في انتزاع الفكر المجردة ، ففسبوا الى ابي تمام كقبلا " غموض المعاني ودقتها وكثرة الايراد " مما يحتاج الى استنباط وشرح واستخراج " ولم يعن به سوى اهل المعاني والشعراء اصحاب الصنعة ومن يميل الى التدقيق وفلسفي الكلام " (٤) مما حمل خصوم ابي تمام ، امثال ابن الاعرابي الى الطعن على ابي تمام والقول : " ان كان هذا شعرا فكلام العرب باطل " والسؤال " لماذا تقول ما لا يفهم

(١) دي باور تاريخ الفلسفة في الاسلام ص : ٢٣ . (٢) راجع رأي الزيلعي . (٣) تشير الى ابي تمام

(٤) الامدي - كتاب الموازنة الطبعة الاولى ص : ٢ .

الى الصوف (١) لانه في جوهره يلتقي بالمبادئ الرمزية العامة في مواطن عدة اشهرها ما يلي :

اولا : - الشعراء المصوفة كانوا يعتبرون في مذهبهم الجديد ان كل جميل في الارض انما هو لمحة من جمال الله و " جعلوا العالم خيالاً لا حقيقة . ووجدوا بين ذات الانسان وذات الله " (٢) .

ثانيا : - اتعبوا من الحواس فالحواس تعيدهم وتسمهم الى الارض فخذروا هذه الحواس وتركوا العنان للروح حتى تتطلق في شطحاتها .

ثالثا : - كانت في ذواتهم خلجات تزدل في اعينهم ترميات الارض وتقلهم الى عالم ارحب تتخلص عنه الاشياء وينطلق الحس وتضي المادة وان هذه النزعة نحو المشاهدة لا يصبه بفكرة المجهول والغريب التي تخلق النزعة الرمزية وكلاهما <sup>متشابه</sup> متشابهان بالهتدية على ما بين .

رابعا : - الخيوبة الصوفية افضت باين الفارض في الناقبة الكبرى والحلاج وابن العربي الى انتاج منظو على شيء من النخبة التي لا تفهم . وهذه النخبة شبيهة جوهرها بالتعبير عن الحالة اللاواعية التي عني باستتباطها جماعة الروحية فتلك فاجمة عن عجز التعبير امام المشاهدة الكبرى وهذه عن الانطواء على خفايا الذات في ثنائها العقل الباطنة .

والى الادب المتأثر بالفكر اليوناني . لانه انصرف في بعضه عن المادة والواقع الحسي

وغاص على الفكر المجرد . فنشأ عن هذا الغوص على الفكر ادب خارج في بعضه عن العاصود الشعري المألوف واحتضنت الفكر العديدة في البيت الواحد . فتراحت اللفاظ واشتبهت المعاني وكان من جراء ذلك التراص وهذا الاشتباك احتيال معنوي ادى الى بعض الغموض (٣) وكأننا حاول هؤلاء الشعراء من مسلم بن الوليد الى ابي تمام ان يبتعدوا بعض الابتعاد عن البدئية الشعرية وجعلوا من الشعر صناعة واعية فأنعموا النظر في اختيار اللفاظ وافتروا في انتزاع الفكر المجردة ففسجوا الى ابي تمام كثيرا " غبوض المعاني ودقتها وكثرة الابرار " مما يحتاج الى استتباط وشرح واستخراج " ولم يمتن به سوى اهل المعاني والشعره اصحاب الصنعة ومن يحربل الى التدقيق وفلسفي الكلام " (٤) مما حصل خصوم ابي تمام . امثال ابن الاعرابي الى الطعن على ابي تمام والقول : " ان كان هذا شعرا فكلام العرب باطل " والسؤال " لماذا نقول ما لا يفهم "

(١) دي باور - تاريخ الفلسفة في الاسلام ص : ٧٣ . (٢) راجع رأى الزيات . (٣) تشير الى ابي تمام

(٤) الامدى - كتاب الموازنة الطبعة الاولى ص : ٢٠ .



فيجيبهم " لماذا لا تفهمون ما يقال ". فيلتفتي هذا النوع من الشعر بالرمزية . في اتجاهين منهما التأنيق في اختبار اللفاظ ومنها استهداف الجريد الفكري فنجسم عنهما الغموض . وقال الصّابي : " وافخر الشعر ما غمض فلم يعطك غرضه " . فهنا كما في الرمزية لم يكن الغموض غاية مستقلة بحد ذاتها وانما كان نتيجة العمل اللفظي الوثيد وتوخي الفكر المجرد . وهذه ناحية من نواحي الشعر الرمزي كما بيناه ، على ان التساوي في النتائج يفترض تشابها ولو في بعض الاسباب . زد على ذلك ان بعضهم تحدث في رمزية " ابي العلاء " ولكننا ما وجدنا ما ينسب شاعر المعصرة الى <sup>هذا الزد</sup> ~~الحججنا~~ . وانما اتينا على ذكر هذين اللونين من الادب العباسي لا لانظر نعتبرهما رمزيين بل لتقديرنا ان بينهما وبين بعض مزايا الشعر الرمزي خيوط صلة فهناك تشابه في الوسائل لافي الجوهر ، فاشتغال الشيء على بعض مزايا شاعر آخر لا يجعله مطابقا له ولا يثبت انه منه ، بل يجعل ما بينهما نسبيا من حيث بعض المظاهر . ولقد حاول بعضهم ان يجعل من " الشريف الرضي " <sup>العربي</sup> ~~بودلير~~ <sup>الفرنسي</sup> بوضوح اساس الرمزية العالية في الشعر العربي ويقابل ما بين الشريف والشعراء الرمزيين في مواضع شتى على اننا نرى ان شعر الشريف يختلف اختلافا بينا عن الاسس الرمزية وعن النتائج الشعرية التي اسفرت عنها . انه من <sup>معين</sup> ~~جوهري~~ آخر . ومهما يكن من شيء فانما نحن عرضنا ذلك عرضا سريعا معولين في هذا الجزء الثالث من دراستنا على الادب الحديث دون سواء .

### اتجاهات الادب الحديث :- الشعبة الرمزية

" ان شعراء القرن العاشر كانوا على الاجمال محافظين كل الحفا على القديم لا يعنيتهم اختراع او تجديد وانما همهم في تحدي اسلافهم والاستعداد من آثارهم الا الذين عرفوا الثقافة الاجنبية . وتأدبوا بادب الغرب فقد كان لهم بعض الحظ من الجديد وهم قلّة (١) . ويضيف : " وكان الجديد اوضح في شعر الذين تخضروا وادركوا حضارة القرن العشرين واتصلوا بأداب الغربيين ، لا سيما اللبنانيون فانهم على " الغالب اقرب من غيرهم الى التجديد والتغريب . وتختلف درجات (١) تشير الى نجيب الحداد .

فجيبهم " لماذا لا تفهمون ما يقال " فلبظي هذا النوع من الشعر بالرمزية . في اتجاهين منها التأنيق في اختبار الالفاظ ومنها استهداف الجريد الفكري فنجم عنهما الغموض . وقال العكاسي : " وافخر الشعر ما غمض قلم بعطك غرضه " . فهنا كما في الرمزية لم يكن الغموض غاية مستقلة بحد ذاتها وانما كان نتيجة العمل اللفظي الوثيد وتوخي الفكر المجرد . وهذه ناحية من نواحي الشعر الرمزي كما بيناه . على ان التساوي في النتائج يفترض تشابها ولو في بعض الاسباب . زد على ذلك ان بعضهم تحدث في رمزية " ابي العلاء " ولكننا ما وجدنا ما ينسب شاعر المصرة الى ادبنا . وانما اثبتنا على ذكر هذين اللونين من الادب العباسي لا لاننا نعتبرهما رمزيين بل لتقديرنا ان بينهما وبين بعض مزايا الشعر الرمزي خيط صلة . فبناك تشابه في الوسائل لا في الجوهر . فاشتغال الشبي على بعض صوابا شيء آخر لا يجعله مطابقا له ولا يثبت انه منه بل يجعل ما بينهما نسبيا من حيث بعض الظاهر . ولقد حاول بعضهم ان يجعل من " الشريف الرضي " بودلير العرب وواضح انهم الرمزية العالية في الشعر العربي ويقابل ما بين الشريف والشعراء الرمزيين في مواضع شتى على اننا نرى ان شعر الشريف يختلف اختلافا بينا عن الاسس الرمزية وعن النتائج الشعرية التي اسفرت عنها . انه من جوهر آخر . ومهما يكن من شيء فانما نحن عرضنا ذلك عرضا مريعا معولين في هذا الجزء الثالث من دراستنا على الادب الحديث دون سواء .

#### الشعرة الرمزية

#### اتجاهات الادب الحديث :-

" ان شعراء القرن الماضي كانوا على الاجمال محافظين كل الحفاظ على القديم لا يمتنعهم اختراع او تجديد وانما هم في تحدى اسلافهم والاستعداد من آثارهم الا الذين عرفوا الثقافة الاجنبية . وتأديبوا بادب الغرب فقد كان لهم بعض الحظ من الجديد وهم قللة (١) . ويضيف : " وكان الجديد اوضح في شعر الذين تخضروا وادركوا حضارة القرن العشرين واتصلوا باداب الغربيين لا سيما اللبانيون فانهم على " الغالب اترب من غيرهم الى التجديد والغرب . وتختلف درجات (١) تشير الى نجيب الحداد .

التجديد في قطر واحد أو في قطر وآخر باختلاف الثقافة والبيئة ... فالمجددون من النصارى اعرق من المجددين المسلمين ... ومن هنا كان الجديد اوضح في لبنان ثم في مصر ... (١)

ونشأت بعد الحرب الكبرى فئة تلقت الثقافة الأجنبية ، والفرنسية منها بنوع خاص . وفي شريعة العمران كما سنراها ابن خلدون ان المغلوب يتأثر بالغالب فهو به معجب ، ومحاكاته لثقافته اسهل متناولا ، والزم . فحاولت هذه الفئة ان تطرح الادب القديم ، وان تنصروا نحو الغرب في اغراض شعرها ومعانيه . على ان الضواع المستمر في كل عصر من العصور بين النعتين القديمة والحديثة جعل المحافظين يستنكرون ما كان من المجددين . فازدروهم وشنعوا عليهم ، وحمل المجددون بدورهم على المحافظين وطعنوا عليهم لمتسككهم بالوسائل المأثورة عن القديم ولجمودهم وتقليدهم ، <sup>انهم</sup> ~~والمتسكك~~ كلتا الحملتين بشي من التطرف كما انها تضمنت بعض الاعتدال .

اما المحافظون <sup>انهم</sup> فرموا اخصامهم " بضعف الصياغة والسعي في طلب الالفاظ غموض المعنى وتحدي الشعراء الغربيين . فصيافة الجبل الذين نشأوا بعد الحرب العالمية اضعف على الاجمال من صياغة المخضرمين . وفيهم " ولح جنوني بتصيد الالفاظ الموسيقية البراقة ليلونوا بها صورهم الغربية . لا يستثنون " من ذلك عنوان القصيدة ، ... وغموض المعنى في شعيرهم ناتج عن اغرابهم في اختيار الالفاظ وافراطهم في الاعتماد على صور من التشبيه والاستعارات الكشادة ... واساليبهم الشعرية وصورهم الخيالية واغراضهم ومعانيهم مصطبغة بالسوان " الادب الفرنسي كل الاصطباغ ... وبلغ من افتقارهم بالغربيين وامتلاكهم اياهم ، ان " ترسمهم في مذاهب الشعر عندهم فاتبعوا الفئة المتحررة ( *معتزلة* ) والفئة المتجردة ( *Realisme* ) والفئة ( *رمزية* ) ( *Symbolisme* ) " (٢) وما يستتري الانتباه ان درجات الاتباع هذه بدأت بالمتحررة " . فان احمد شوقي <sup>لان قومه</sup> ~~رجل~~ الى فرنسا في غضون الربع الاخير من القرن التاسع عشر - فترة بلغت الحركة الرمزية اوجها -

(١) بطرس البستاني - ادباء العرب ج ٣ : ص ١٥٦ و ١٥٧ .

(٢) = = = ص ١٥٨ و ١٥٩ .

التجديد في قطر واحد أو في قطر وآخر باختلاف الثقافة والبيئة ... فالجددون من النصارى اعرق من المجددين المسلمين ... ومن هنا كان الجديد اوضح في لبنان ثم في مصر ... (١)

ونشأت بعد الحرب الكبرى ثقافة تطلعت الثقافة الاجنبية . والفرنسية منها بنين خاص . وفي شريحة العمران كما منها ابن خلدون ان المنسوب يتأثر بالذائب فهو به معجب . ومحاكاته له اسهل مقابلا . والزم . فحاولت هذه الفئة ان تطلع الادب القديم . وان تقصو نحو الغرب في افراض شعرها ومعانيه . على ان الطروع المستمر في كل عصر من العصور بين النعتين القديمة والحديثة جعل المحافظين يحتكرون ما كان من المجددين . فازدروهم وشتموا عليهم . وحمل المجددون بدورهم على المحافظين وطعنوا عليهم لتفككهم بالوسائل الماثورة عن القديم ولجمودهم وتقليدهم . والتهمت كلها الحطتين بشي من التطرف كما انها اتضفت بحضر الاعتدال . اما المحافظون فربما اخاصهم " بشعر الصباغة والسعي في طلب الالفاظ ونموض المعنى وتعمد الشعر " النريبيين . تصاغة الجيل الذين نشأوا بعد الحرب العالمية اضعف على الاجمال من صباغة المضمين . وفيهم " ولح جنوبى بتصيد الالفاظ الموسيقية الهوائية ليلونوا بها صورهم الغربية . لا يستقنون " من ذلك عمنوان القصيدة . . . ونموض المعنى في شعورهم ناتج من اقاربهم في اختيار الالفاظ ~~واختارهم~~ في الاعتماد على صور من التشايبه والامتعارات الشاذة . . . واساليبهم الشعرية وصورهم الخيالية وافراضهم ومعانيهم مطبوعة بالسوان " الادب النرويجي كل الاصطباغ . . . وبلغ من اقتنائهم بالغربيين وامثالهم اياهم هان " ترموهم في مذاهب الشعر عندهم فاتبعوا الفئة المتحررة ( *Romantique* ) والفئة المتجردة ( *Realiste* ) والفئة الرمزية ( *Symboliste* ) (٢) وما يستوي الانتباه ان درجات الاتباع هذه بدأت بالمتحررة " . فان احمد شوقي <sup>كان قد</sup> وحل الى فرنسا في غضون الربع الاخير من القرن التاسع عشر - فترة بلغت الحركة البهيمية اوجها -

فلم يتعرف الى افرادها ولا عني باتجاهها الجديد وانما اكتفى ببعض ما في  
مناوله <sup>مناوله</sup> الناس عامة عن الادب الفرنسي فطالع ادب كورنيل وفكتور هيجو . وجاء من  
تأثر ايضا بهذا اللون من الادب عن طريق الترجمة والنقل والانتاج  
الشخصي (١) .

اما الاتجاه الرمزي فلم يبلغ مبلغه الا خلال عهد الانتداب  
الفرنسي في لبنان اى بعد عام ١٩١٩ . وذلك ان الادب الفرنسي تعممت وفدت  
اسماء من اسس الثقافة ، وتغل ادباؤها في استقصائها فاحرقوا منها في نفوسهم  
ما ليس باليسير . ولم ينحصر هذا التأثير في لبنان ، فكان لمصر منه نصيب ايضا ، فبعد  
ان زالت المصالح الفرنسية السياسية في مصر تبقت المصلحة الثقافية . على ان  
بوادى هذا الاتجاه لم تظهر قبل عام ١٩٢٨ فان المجلات الادبية في مصر ولبنان (٢)  
لم تدون شيئا من هذا القبيل يرجع الى ما وراء هذا العهد . على ان الاتجاه ما بين  
يختم شيئا بعد شيئا حتى اشتد واستوى اوده بعد نحو من ثماني سنوات اى  
عام ١٩٣٦ .

والتأثير الادبي مبهم وادق من ان ينحصر في تاريخ معين واوسع من ان  
يقيد في اسباب . وانما وضعناه على سبيل التريب تسهلا لادراك ما كان واشارة  
الى احتدام الحركة في الفترة الاخيرة . واذا ما القينا نظرة عجل على المجلات  
والمجموعات الشعرية اتضح لنا ان التيار تضخم وفاض وعكف المتأدبون على ترجمة الادب  
الرمزي . فان مجلة المقطف في الجزء الثالث من مجلد عام ١٩٣٤ ص ٣٥٨ نشرت  
قصيدة مترجمة لبورليمر عنوانها " ندامة بعد الموت " وفي الجزء الرابع من المجلد  
١٩٣٥ ص ١٥٣ نشرت لعلي محمود طه " فزلن الشاعر " ونقل خليل الهنداوى في  
الجزء الاول من مجلد ٩٠ عام ١٩٣٧ مسرحية " سمير اميس " لبول قاليبرى وفي الجزء  
الثاني من العام نفسه ص ١٨٥ مسرحية " امفيون " . ولبشر فارس قصيدة عنوانها  
جبال باقاريا ظهرت في الجزء الثالث من مجلد ٩٠ عام ١٩٣٧ ومسرحية عنوانها  
على مفروق الطريق " وطأها بمقدمة ظهرت في مجلد ٩٢ ص ٣٥٥ عام ١٩٣٨ وقصيدة

(١) كالمفلوطي فيما عره بالاعتباس . والاخطل الصغير والياس ابي شيبك ويوسف غصوب الخ ...

(٢) نشير الى المقطف والهلال والمشرق والمعرض .



فلم يتعرف الى افرادها ولا عني باتجاهها الجديد وانما اكتفى ببعض ما في  
 حقله الناس عامة من الادب الفرنسي فطالع ادب كورنيل وفكتور هيجو . وجاء من  
 تأثر ايضا بهذا اللون من الادب عن طريقة الترجمة والنقل والانتاج  
 الشخصي (١) .

اما الاتجاه الرمزي فلم يبلغ مبلغه الا خلال عهد الانتداب  
 الفرنسي في لبنان اى بعد عام ١٩١٩ . وذلك ان الادب الفرنسي تمتعت وهدت  
 اناس من اسس الثقافة وتوظف ادباءها في استقصائها فاحرقوا منها في نفوسهم  
 ما ليس باليسير . ولم يقتصر هذا التأثير في لبنان فكان لصرخه نصيب ايضا . فبعد  
 ان زالت الصالح الفوضوية السياسية في مصر بقيت المصلحة الثقافية على ان  
 يوادى هذا الاتجاه لم تظهر قبل عام ١٩٢٨ فان المجلات الادبية في مصر ولبنان (١)  
 لم تدون شيئا من هذا القيل يرجع الى ما وراء هذا العهد . على ان الاتجاه ما بين  
 يختصر شيئا بعد شي حتى امتد واستوى اوده بعد نحو من ثلثي سنوات اى  
 عام ١٩٣٦ .

والتأثير الادبي بهم وادق من ان يقتصر في تاريخ معين ووسع من ان  
 يقيد في اسباب . وانما وضعناه على سبيل التمهيد لادراك ما كان واشاره  
 الى احتدام الحركة في الفترة الاخيرة . واذا ما القينا نظرة عجل على المجلات  
 والمجموعات الشعرية اتضح لنا ان التيار تضخم وتغاض وعكف المتأدبون على ترجمة الادب  
 الرمزي . فان مجلة المقطف في الجزء الثالث من مجلد عام ١٩٢٤ ص ٣٥٨ نشرت  
 قصيدة مترجمة لبورليمر عنوانها " ندامة بعد الموت " وفي الجزء الرابع من المجلد  
 ١٩٣٥ ص ١٥٣ نشرت لعلبي محمود طه " نزلن الشاعر " ونقل خليل الهنداوي في  
 الجزء الاول من مجلد ١٠ عام ١٩٣٧ مسوحيه " سمير اميس " لبول قاليبى وفي الجزء  
 الثاني من العام نفسه ص ١٨٥ مسوحيه " امفيون " . ولبشر فارس قصيدة عنوانها  
 جبال باقاريا ظهرت في الجزء الثالث من مجلد ١٠ عام ١٩٣٧ ومسوحيه عنوانها  
 على " نفوق الطيف " وطأها بمقدمة ظهرت في مجلد ١٢ ص ٣٥٥ عام ١٩٣٨ وقصيدة

(١) كالمفلوطي فيما عر به بالاعتباس . والاخطل الصغير والباس ابى شهك ويوسف فصوص الخ ...

(٢) نشر الى المقطف والهدال والمشرق والمعرض .

الى " زائرة " في المجلد ١٠٤ ص ٢٧٤ " رحلة خابت " في المجلد ١٠٥ ص ٣٠٢ و " حرفة " في المجلد ١٠٢ ص ١٤٤ و " كلمة الشاعر " في المجلد ١٠٦ ص ٣٦٢ وغيرها . ان قصائد اخرى وموضوعات مختلفة نشرت في المجلة نفسها تنم عن هذا الاتجاه والاهتمام به ووعيه . من ذلك ترجمات لبولير وسواه من الشعراء الذين ينتسبون الى الرومية ، او ابحاث في هذا الادب (١) او ما يمت اليه بصفة كابحات في القصوف (٢) او بنوع مباشر كما في " علم معاني اصوات الحروف " في مجلد ٩٦ ص ٣٢٠ و ٤٠٧ .

هذا وفي " المكشوف الادبي " قصائد اوتّر عددا من التي ذكرنا فيها الكثير من هذا الاتجاه كما سيتبين ، منها لسعيد عقل : ففي مجلد ١٩٣٦ ظهرت " عشقوت " و " االصدى البعيد " و " الليل لنا " و " الى البير ساهان " و " في بعلبك " و " على حجر موحش " و " سكوت " و " فراشة " و " ليلة حر " و " الطيور الغريبة " وفي مجلد عام ١٩٣٧ محاولة في جمالية الشعر " وقصيدة " هيا معي " وفي مجلد عام ١٩٣٨ " ليلاى وسمر " وفي مجلد عام ١٩٣٩ " شيراز " وفي مجلد ١٩٤١ " نينانار " و " نحت " و " الذوبين يدي مجموعة شعر تشتمل على بعض هذه القصائد وعلى سواها " كالموعود الضائع " و " ابعاد " و " طرب " و " يا نهلة الخير " و " عينك اجمل ما في الوجود " - ويكمل ليوسف غصوب " صلاة راهب " في مجلد عام ١٩٣٦ و " الانتظار " في مجلد ١٩٣٧ و " الرعشة الاولى " والمتجردة " في مجلد عام ١٩٣٨ و " الغدائر " في مجلد عام ١٩٤٢ - ونرى قصائد " لصالح لبكي " جمعت فيما بعد في كتابية ارجوحة القمر ومواعيد " ولامين نخلة " . كما يتبين للمطلع ان دراسات مختلفة حول الادب الرمزي في فرنسا وحول ادبنا الجديد قد نشرت هنا وهناك منها مقال " عنوانه / الحركة الرمزية لم تكن مدرسة ادبية (٣) وآخر لبطرس البستاني في " رمزية غصوب " (٤) وثالث في " الادب الغربي افاد الناقدين ولم يقد الادباء " (٥) ورابع في " بول فاليري : للشعرين العقل الباطن للعقل والعقل للعقل الواعي " و " بول فاليري غامض في نثره غموضه في شعره (٦) .

- (١) المقطوف مجلد ٨٧ ص ٥٢ مجلد ٩٣ ص ٨٥ و ١٤٠ - ومجلد ٩٥ ص ٤١٦ - ومجلد ٩٦ ص ٥٤٥ ومجلد ٩٧ ص ٥٠١ ومجلد ١٠٢ ص ٥٠١ و ٨٣ و ٣٦٢ ومجلد ١٠٥ ص ١٠٦ .
- (٢) المقطوف : المجلد ٩٠ و ٩٣ ص ١٨٠ و ١٨١ . (٣) المكشوف مجلد ١٩٣٦ العدد ٥٤ ص ٨ . (٤) المكشوف مجلد ١٩٣٦ العدد ٥٨ ص ٢ (٥) المكشوف مجلد ١٩٣٦ العدد ٧٤ (٦) المكشوف مجلد ١٩٣٧ العدد ٨٧ و ٨٨ و ٩٠ .

الى " زائرة " في المجلد ١٠٤ ص ٢٧ " رحلة خابت " في المجلد ١٠٥ ص ٢٠٢ و " حرفة " في المجلد ١٠٢ ص ١٤٤ و " كلمة الشاعر " في المجلد ١٠٦ ص ٣٦٢ وغيرها ان قصائد اخرى وموضوعات مختلفة نشرت في المجلة نفسها تنم عن هذا الاتجاه والاهتمام به وهي : من ذلك ترجمات لبورليز وسواه من الشعراء الذين ينسبون الى الرواية ، او ابحاث في هذا الادب (١) او ما يحث اليه بعضة كابحات في القصوف (٢) او بنوع مباشر كما في " علم معاني اصوات الحروف " في مجلد ٩٦ ص : ٣٢٠ و ٤٠٧ .

هذا وفي " المكشوف الادبي " قصائد اوتو عددا من التي ذكرنا فيها الكثير من هذا الاتجاه كما سبقين ، منها لسعيد عقل : ففي مجلد ١٩٣٦ ظهرت " عشقوت " و " اصدى البعيد " و " الليل لنا " و " الى البير ساهان " و " في بعلبك " و " على حجر موحش " و " سكوت " و " فراشة " و " ليلة حر " و " الطيور الغريبة " وفي مجلد عام ١٩٣٧ محاولة في جمالية الشعر " وقصيدة " هيا معي " وفي مجلد عام ١٩٣٨ " ليلاي وسرا " وفي مجلد عام ١٩٣٩ " شيراز " وفي مجلد ١٩٤١ " بناتار " و " نحت " و " القمر " وسين يدي مجموعة شعر تشتمل على بعض هذه القصائد وعلى سواها " كالمود الضائع " و " وابسام " و " طرب " و " يا نهلة الخمر " و " هناك اجعل ما في الوجود " - وفيها ليوسف فصوب " صلاة راهب " في مجلد عام ١٩٣٦ و " الانقطار " في مجلد ١٩٣٧ و " الرعدة الاولى " والتجربة في مجلد عام ١٩٣٨ و " الخدائر " في مجلد عام ١٩٤٢ - ونرى قصائد " لصلاح لبكي " جمعت فيما بعد في كتابية ارجوحة القصر ومواعيد " ولامين نخلة " كما يتبين للطلوع ان دراسات مختلفة حول الادب الرمزي في فرنسا وحول ادبنا الجديد قد نشرت هنا وهناك منها مقال " عنوانه / الحركة الرمزية لم تكن مدرسة ادبية (٣) وآخر لبطرس البستاني في " رمزية فصوب " (٤) وثالث في " الادب الغربي افاد الفاعدين ولم يكد الادباء " (٥) ورابع في " بول فاليري : العنصر بين العقل الباطن والعقل والعقل الواعي " و " بول فاليري غامض في نشره غوضه في شعره (٦) ..

- (١) المقطع المجلد ٨٧ ص ٥٧ مجلد ٩٣ ص ٨٥ و ١٤٠ - ومجلد ٩٥ ص ٤١٦ - ومجلد ٩٦ ص ٥٤٥ ومجلد ٩٧ ص ٥٠١ ومجلد ١٠٢ ص ٥٠١ و ٨٣ و ٣٦٢ ومجلد ١٠٥ ص ١٠٦ .
- (٢) المقطع : المجلد ٩٠ و ٩٣ ص ١٨٠ و ١٨١ . (٣) المكشوف مجلد ١٩٣٦ العدد ٥٤ ص ٨
- (٤) المكشوف مجلد ١٩٣٦ العدد ٥٨ ص : ٢ (٥) المكشوف مجلد ١٩٣٦ العدد ٧٤ (٦) المكشوف مجلد ١٩٣٧ العدد ٨٧ و ٨٨ و ٩٠ .

ويصريح أمين نخلة أنه أول من أطلع الناس عليه " (١) <sup>دفعاً خاصاً</sup> ~~مجلس~~ وشعرنا الجديد قلق هزيل\* ( ١٩٣٧ العدد ١١٤ ص / ٧ ) وسادس عنوانه " الرمز في أدبنا وآداب الأمم ( ١٩٣٨ العدد ١٢٤ ) ( مجلد عام ١٩٣٧ عدد ١٤٥ ص / ٨ ) وسابع لبطرس البستاني " بيرو فاليرو والاب بريمون والصابي مؤداه ان الصابي سبق الأدبيين الفرنسيين الى القول " وانخر الشعر ما غمض منه و" وثامن لحمر ابي يشه يغضي الى ان الشعر <sup>منعه</sup> وان لا فرق بين الشاعر والفنجان والحلاق ( ١٩٣٩ العدد ١٩٢ ) وتاسع لفؤاد بستاني " وثبات لبنان نحو الشعر " ( ١٩٣٩ العدد ١٩٨ ) ودراسات اخرى . ولإسماعيل ادهم " بعض الاتجاهات في الشعر العربي المعاصر " ( ١٩٣٩ العدد ٢٠٥ و ٢٠٨ ) والادب بين الوضع والغموض ( ١٩٣٧ مجلد ٩٦ ) وفي " بودليز وسمحته " ( ١٩٣٧ العدد ١٢١ ) ولمازون عبود " في أدبنا الحديث " ( ١٩٤٠ العدد ٢٥٦ ) ولعباس الحامض " في مميزات الشعر الحديث " ( ١٩٤٠ العدد ٢٥٠ ) وفي " سعيد عقل والسلاوني " ( ١٩٤١ العدد ٢٨٩ ) " ومعرض الالفاظ في الشعر " ( ١٩٤١ العدد ٢٩٥ ) والامراض العصبية في الادب ( العدد ٣١٦ ) والادباء السطحيون عباد الالفاظ ( ١٩٤٢ العدد ٣٤٢ ) - وكثير ما نرى اسم بودليز وادغار بو والبير سامان ورمبو وفرلين وملازمه وسواهم من الادباء المتجهين هذا الاتجاه . ويعتبر " المكشوف الادبي " مجلة هذا الادب الجديد ينشر انتاجه وما كتب فيه من اطناب <sup>الحراء</sup> ~~مجلس~~ ومن تشنيع عليه .

ثم صمت المكشوف الادبي فعينيت مجلة " الاديب " <sup>بمن</sup> فوردت فيها ترجمات لبعض قصائد بودليز ، وقصائد "لغصوب " و " لبكي " و " بشر فارس " وامين نخله ، وتكررت بدراسات شتى عن الحركة التي نحن بصدددها منها للدكتور نقولا فياض (٢) ومنها في " فلسفة الادب الرمزي " ( عام ١٩٤٤ ج ١ / ١٢ ) كما ان محاولات مختلفة جاءت تفسر بعض القصائد الرمزية كالشرح الوارد عن قصيدة " الى زائرة " لبشر فارس ( ١٩٤٤ ج ٨ ص : ٥٦ و ٥٧ و ٥٨ ) .

وظهرت قصائد وترجمات ودراسات غير تلك في مختلف المجالات

(١) المكشوف مجلد ١٩٣٧ العدد ١٠٦ ص : ٢

(٢) في مجلد ١٩٤٢ ج ٧ و ٨ و ٩ و ١٠ ومجلد ١٩٤٣ ج : ٣ .

ويصح أمين نخلة أنه أول من أطلع الناس عليه " (١) <sup>مقال</sup> وخامس شعرا الجديد قلق  
هزيل ( ١٩٣٧ العدد ١١٤ ص / ٧ ) وسادس عنوانه " الرمية في أدبنا وآداب الأمم ( ١٩٣٨ العدد  
١٢٤ ) ( مجلد عام ١٩٣٧ عدد ١٤٥ ص / ٨ ) وسابع لبطرس البستاني " بيرويل فاليري والاب برونون  
والصافي مؤداه ان <sup>الكتاب</sup> ~~الكتاب~~ سبق الادبيين الفرنسيين الى القول " وأغدر الشعر ما غرض منه ؟ وثامن لعمرو ابي  
ريشه يلقي الى ان الشعر <sup>منه</sup> ~~منه~~ وان لا فرق بين الشاعر والفجار والطلاق ( ١٩٣٩ العدد ١٩٢ )  
وتاسع لنواد بستاني " ونبات لبنان نحو الشعر " ( ١٩٣٩ العدد ١٩٨ ) ودراطة اخرى  
لإسماعيل ادغم " بعض الاتجاهات في الشعر العربي المعاصر " ( ١٩٣٩ العدد ٢٠٥ و ٢٠٨ )  
والادب بين الوضع والغموض ( ١٩٣٧ عدد ٩٦ ) وفي " بودليروسمعه " ( ١٩٣٧ العدد ١٢١ )  
ولمارون عبود " في أدبنا الحديث " ( ١٩٤٠ العدد ٢٥٦ ) ولعباس الحاض " في مميزات  
الشعر الحديث " ( ١٩٤٠ العدد ٢٥٠ ) وفي " سعيد عقل والسلاوي " ( ١٩٤١  
العدد ٢٨٩ ) " عرض الالفاظ في الشعر " ( ١٩٤١ العدد ٢٩٥ ) والامراض العصبية  
في الادب ( العدد ٣١٦ ) والادباء السطحيون عباد الالفاظ ( ١٩٤٢ العدد ٣٤٢ ) - وكثيرا  
ما نرى اسم بودليروسمعه وادغار يو والبير سامان وريمو وفرلين ولارمه وسواهم من الادباء المتجهين هذا الاتجاه.  
ويعتبر " المكشوف الادبي " مجلة هذا الادب الجديد ينشر انتاجه وما كتب  
ليه من اقطاب ~~عظمى~~ <sup>عظمى</sup> طرا ومن تشيخ عليه .

ثم صم المكشوف الادبي فعنيت مجلة " الاديب " <sup>في</sup> ~~في~~ فوردت فيها  
ترجمات لبعض قصائد بودليروسمعه وقصائد "لغصوب " و " لبيكي " و " بشر فارس " وامين  
نخله و تغلث بدراسات شتى عن الحركة التي نحن بصددتها منها للدكتور  
نقولا نياض (٢) ومنها في " فلسفة الادب الومزي " ( عام ١٩٤٤ ج ١ / ١٢ ) كما  
ان محاولات مختلفة جاءت تفسر بعض القصائد الرمزية كالنفس الوارد من قصيدة " الى  
رائرة " لبشر فارس ( ١٩٤٤ ج ٨ ص : ٥٦ و ٥٧ و ٥٨ ) .

وظهرت قصائد وترجمات ودراسات غير تلك في مختلف المجلات

(١) المكشوف مجلد ١٩٣٧ العدد ١٠٦ ص : ٢

(٢) في مجلد ١٩٤٢ ج ٧ و ٨ و ٩ و ١٠ و مجلد ١٩٤٣ ج : ٣ .



الادبية بعضها عارض شاح (١) وبعضها متهجم . كما ان جمولت شعرية اصطناع معظمها بهذا اللون الجديد وكان تأثيرها به قد بلغها بواسطة الوسائل التي نقلت الادب الاوروبي اينما اى عن طريق الترجمة والمطالعة المباشرة . وتعرض فيما يلي لدراسة الادب هذا لا بحسب الترتيب التاريخي الذى سرى فيه ، بل بحسب اشتداد صبغته عن بعضها وشحوبها عن البعض الآخر واقتصار وجودها في تغابير متفرقة لدى رهط آخيرة وستضرب صفحا عن ادب "جبران" لانه ادب "ايحائي" "تأثيري" لا رمزى بالمعنى المفهوم (٢) واما ما ورد فيه عرضا من رموز ، فليست من باب الرمز كما فهمناه بل من باب الاسترسالات (Parables) كالواردة في الكتاب الجديني المسمى . فقلوه مثلا عن اولاد الحرية ان "احدهم مات مصلوبا ، والثاني مات مجنونا والثالث لم يولد بعد" من باب الالغاز والتحديد <sup>من باب "التركيز" هو معنى هذا</sup> . ثم ان هذه الجودة فيه نعتبرها وليدة تأثيرين : الكتاب المقدس ، والادب الغربي في نزعاته الرومنتيكية والواقعية والطبيعية والايحائية بنوع اخص ، ورأينا ان الايحاء مجرد وسيلة من الوسائل الرمزية وليس الرمزية كلها . اما فنه التصويرى فليس من شأننا . ونعنى الان بدراسة سواء ممن باثت في ادبهم هذه النزعة بشكل جلي :

### بشر فارس

في ملحق "مقتطف" مارس عام ١٩٣٨ (٣) مسرحية وردت تحت عنوان "مفروق الطريق" وطأها المؤلف بمقدمة بحث فيها "الرمزية" وحددها بقوله : "الرمزية انتبساط ما وراء" "الحس من المحسوس وابرار المضمر وتدوين اللوامع والبوادر باهمال العالم الحقيقي" ففي التحديد هذا اشارة الى التجريد . كأنما العالم الخارجي المحسوس - لدى وقوعه تحت الحواس - يولد فينا شعورا يمر في ذواتنا ومضات خاطفة ويستقر في اعماق العقل الباطن . غير ان "الاعماق الباطنية كائنة - تدرك خطفا وتعرض خطفا" . فهو يقر دفعة ان الرمزية انطواء على الذات ، وتدوين ما ولده احتكاكا بالاشياء من احساس خفي ، ولما كان هذا الذى تنطوى عليه اعماقنا تيارا لا يقبل

(١) تشير الفصل موجز لعباس العقاد ظهر في مجلة "الكتاب" في عدد يناير ١٩٤٧ عنوانه "المدرسة الرمزية" والى دراسة للدكتور نقولا فياض في مجلة "الاديب" في سنة ١٩٤٢ عدد ١٠ و ١١ و ١٢ و ١٣ و ١٤ و ١٥ و ١٦ و ١٧ و ١٨ و ١٩ و ٢٠ و ٢١ و ٢٢ و ٢٣ و ٢٤ و ٢٥ و ٢٦ و ٢٧ و ٢٨ و ٢٩ و ٣٠ و ٣١ و ٣٢ و ٣٣ و ٣٤ و ٣٥ و ٣٦ و ٣٧ و ٣٨ و ٣٩ و ٤٠ و ٤١ و ٤٢ و ٤٣ و ٤٤ و ٤٥ و ٤٦ و ٤٧ و ٤٨ و ٤٩ و ٥٠ و ٥١ و ٥٢ و ٥٣ و ٥٤ و ٥٥ و ٥٦ و ٥٧ و ٥٨ و ٥٩ و ٦٠ و ٦١ و ٦٢ و ٦٣ و ٦٤ و ٦٥ و ٦٦ و ٦٧ و ٦٨ و ٦٩ و ٧٠ و ٧١ و ٧٢ و ٧٣ و ٧٤ و ٧٥ و ٧٦ و ٧٧ و ٧٨ و ٧٩ و ٨٠ و ٨١ و ٨٢ و ٨٣ و ٨٤ و ٨٥ و ٨٦ و ٨٧ و ٨٨ و ٨٩ و ٩٠ و ٩١ و ٩٢ و ٩٣ و ٩٤ و ٩٥ و ٩٦ و ٩٧ و ٩٨ و ٩٩ و ١٠٠ و ١٠١ و ١٠٢ و ١٠٣ و ١٠٤ و ١٠٥ و ١٠٦ و ١٠٧ و ١٠٨ و ١٠٩ و ١١٠ و ١١١ و ١١٢ و ١١٣ و ١١٤ و ١١٥ و ١١٦ و ١١٧ و ١١٨ و ١١٩ و ١٢٠ و ١٢١ و ١٢٢ و ١٢٣ و ١٢٤ و ١٢٥ و ١٢٦ و ١٢٧ و ١٢٨ و ١٢٩ و ١٣٠ و ١٣١ و ١٣٢ و ١٣٣ و ١٣٤ و ١٣٥ و ١٣٦ و ١٣٧ و ١٣٨ و ١٣٩ و ١٤٠ و ١٤١ و ١٤٢ و ١٤٣ و ١٤٤ و ١٤٥ و ١٤٦ و ١٤٧ و ١٤٨ و ١٤٩ و ١٥٠ و ١٥١ و ١٥٢ و ١٥٣ و ١٥٤ و ١٥٥ و ١٥٦ و ١٥٧ و ١٥٨ و ١٥٩ و ١٦٠ و ١٦١ و ١٦٢ و ١٦٣ و ١٦٤ و ١٦٥ و ١٦٦ و ١٦٧ و ١٦٨ و ١٦٩ و ١٧٠ و ١٧١ و ١٧٢ و ١٧٣ و ١٧٤ و ١٧٥ و ١٧٦ و ١٧٧ و ١٧٨ و ١٧٩ و ١٨٠ و ١٨١ و ١٨٢ و ١٨٣ و ١٨٤ و ١٨٥ و ١٨٦ و ١٨٧ و ١٨٨ و ١٨٩ و ١٩٠ و ١٩١ و ١٩٢ و ١٩٣ و ١٩٤ و ١٩٥ و ١٩٦ و ١٩٧ و ١٩٨ و ١٩٩ و ٢٠٠ و ٢٠١ و ٢٠٢ و ٢٠٣ و ٢٠٤ و ٢٠٥ و ٢٠٦ و ٢٠٧ و ٢٠٨ و ٢٠٩ و ٢١٠ و ٢١١ و ٢١٢ و ٢١٣ و ٢١٤ و ٢١٥ و ٢١٦ و ٢١٧ و ٢١٨ و ٢١٩ و ٢٢٠ و ٢٢١ و ٢٢٢ و ٢٢٣ و ٢٢٤ و ٢٢٥ و ٢٢٦ و ٢٢٧ و ٢٢٨ و ٢٢٩ و ٢٣٠ و ٢٣١ و ٢٣٢ و ٢٣٣ و ٢٣٤ و ٢٣٥ و ٢٣٦ و ٢٣٧ و ٢٣٨ و ٢٣٩ و ٢٤٠ و ٢٤١ و ٢٤٢ و ٢٤٣ و ٢٤٤ و ٢٤٥ و ٢٤٦ و ٢٤٧ و ٢٤٨ و ٢٤٩ و ٢٥٠ و ٢٥١ و ٢٥٢ و ٢٥٣ و ٢٥٤ و ٢٥٥ و ٢٥٦ و ٢٥٧ و ٢٥٨ و ٢٥٩ و ٢٦٠ و ٢٦١ و ٢٦٢ و ٢٦٣ و ٢٦٤ و ٢٦٥ و ٢٦٦ و ٢٦٧ و ٢٦٨ و ٢٦٩ و ٢٧٠ و ٢٧١ و ٢٧٢ و ٢٧٣ و ٢٧٤ و ٢٧٥ و ٢٧٦ و ٢٧٧ و ٢٧٨ و ٢٧٩ و ٢٨٠ و ٢٨١ و ٢٨٢ و ٢٨٣ و ٢٨٤ و ٢٨٥ و ٢٨٦ و ٢٨٧ و ٢٨٨ و ٢٨٩ و ٢٩٠ و ٢٩١ و ٢٩٢ و ٢٩٣ و ٢٩٤ و ٢٩٥ و ٢٩٦ و ٢٩٧ و ٢٩٨ و ٢٩٩ و ٣٠٠ و ٣٠١ و ٣٠٢ و ٣٠٣ و ٣٠٤ و ٣٠٥ و ٣٠٦ و ٣٠٧ و ٣٠٨ و ٣٠٩ و ٣١٠ و ٣١١ و ٣١٢ و ٣١٣ و ٣١٤ و ٣١٥ و ٣١٦ و ٣١٧ و ٣١٨ و ٣١٩ و ٣٢٠ و ٣٢١ و ٣٢٢ و ٣٢٣ و ٣٢٤ و ٣٢٥ و ٣٢٦ و ٣٢٧ و ٣٢٨ و ٣٢٩ و ٣٣٠ و ٣٣١ و ٣٣٢ و ٣٣٣ و ٣٣٤ و ٣٣٥ و ٣٣٦ و ٣٣٧ و ٣٣٨ و ٣٣٩ و ٣٤٠ و ٣٤١ و ٣٤٢ و ٣٤٣ و ٣٤٤ و ٣٤٥ و ٣٤٦ و ٣٤٧ و ٣٤٨ و ٣٤٩ و ٣٥٠ و ٣٥١ و ٣٥٢ و ٣٥٣ و ٣٥٤ و ٣٥٥ و ٣٥٦ و ٣٥٧ و ٣٥٨ و ٣٥٩ و ٣٦٠ و ٣٦١ و ٣٦٢ و ٣٦٣ و ٣٦٤ و ٣٦٥ و ٣٦٦ و ٣٦٧ و ٣٦٨ و ٣٦٩ و ٣٧٠ و ٣٧١ و ٣٧٢ و ٣٧٣ و ٣٧٤ و ٣٧٥ و ٣٧٦ و ٣٧٧ و ٣٧٨ و ٣٧٩ و ٣٨٠ و ٣٨١ و ٣٨٢ و ٣٨٣ و ٣٨٤ و ٣٨٥ و ٣٨٦ و ٣٨٧ و ٣٨٨ و ٣٨٩ و ٣٩٠ و ٣٩١ و ٣٩٢ و ٣٩٣ و ٣٩٤ و ٣٩٥ و ٣٩٦ و ٣٩٧ و ٣٩٨ و ٣٩٩ و ٤٠٠ و ٤٠١ و ٤٠٢ و ٤٠٣ و ٤٠٤ و ٤٠٥ و ٤٠٦ و ٤٠٧ و ٤٠٨ و ٤٠٩ و ٤١٠ و ٤١١ و ٤١٢ و ٤١٣ و ٤١٤ و ٤١٥ و ٤١٦ و ٤١٧ و ٤١٨ و ٤١٩ و ٤٢٠ و ٤٢١ و ٤٢٢ و ٤٢٣ و ٤٢٤ و ٤٢٥ و ٤٢٦ و ٤٢٧ و ٤٢٨ و ٤٢٩ و ٤٣٠ و ٤٣١ و ٤٣٢ و ٤٣٣ و ٤٣٤ و ٤٣٥ و ٤٣٦ و ٤٣٧ و ٤٣٨ و ٤٣٩ و ٤٤٠ و ٤٤١ و ٤٤٢ و ٤٤٣ و ٤٤٤ و ٤٤٥ و ٤٤٦ و ٤٤٧ و ٤٤٨ و ٤٤٩ و ٤٥٠ و ٤٥١ و ٤٥٢ و ٤٥٣ و ٤٥٤ و ٤٥٥ و ٤٥٦ و ٤٥٧ و ٤٥٨ و ٤٥٩ و ٤٦٠ و ٤٦١ و ٤٦٢ و ٤٦٣ و ٤٦٤ و ٤٦٥ و ٤٦٦ و ٤٦٧ و ٤٦٨ و ٤٦٩ و ٤٧٠ و ٤٧١ و ٤٧٢ و ٤٧٣ و ٤٧٤ و ٤٧٥ و ٤٧٦ و ٤٧٧ و ٤٧٨ و ٤٧٩ و ٤٨٠ و ٤٨١ و ٤٨٢ و ٤٨٣ و ٤٨٤ و ٤٨٥ و ٤٨٦ و ٤٨٧ و ٤٨٨ و ٤٨٩ و ٤٩٠ و ٤٩١ و ٤٩٢ و ٤٩٣ و ٤٩٤ و ٤٩٥ و ٤٩٦ و ٤٩٧ و ٤٩٨ و ٤٩٩ و ٥٠٠ و ٥٠١ و ٥٠٢ و ٥٠٣ و ٥٠٤ و ٥٠٥ و ٥٠٦ و ٥٠٧ و ٥٠٨ و ٥٠٩ و ٥١٠ و ٥١١ و ٥١٢ و ٥١٣ و ٥١٤ و ٥١٥ و ٥١٦ و ٥١٧ و ٥١٨ و ٥١٩ و ٥٢٠ و ٥٢١ و ٥٢٢ و ٥٢٣ و ٥٢٤ و ٥٢٥ و ٥٢٦ و ٥٢٧ و ٥٢٨ و ٥٢٩ و ٥٣٠ و ٥٣١ و ٥٣٢ و ٥٣٣ و ٥٣٤ و ٥٣٥ و ٥٣٦ و ٥٣٧ و ٥٣٨ و ٥٣٩ و ٥٤٠ و ٥٤١ و ٥٤٢ و ٥٤٣ و ٥٤٤ و ٥٤٥ و ٥٤٦ و ٥٤٧ و ٥٤٨ و ٥٤٩ و ٥٥٠ و ٥٥١ و ٥٥٢ و ٥٥٣ و ٥٥٤ و ٥٥٥ و ٥٥٦ و ٥٥٧ و ٥٥٨ و ٥٥٩ و ٥٦٠ و ٥٦١ و ٥٦٢ و ٥٦٣ و ٥٦٤ و ٥٦٥ و ٥٦٦ و ٥٦٧ و ٥٦٨ و ٥٦٩ و ٥٧٠ و ٥٧١ و ٥٧٢ و ٥٧٣ و ٥٧٤ و ٥٧٥ و ٥٧٦ و ٥٧٧ و ٥٧٨ و ٥٧٩ و ٥٨٠ و ٥٨١ و ٥٨٢ و ٥٨٣ و ٥٨٤ و ٥٨٥ و ٥٨٦ و ٥٨٧ و ٥٨٨ و ٥٨٩ و ٥٩٠ و ٥٩١ و ٥٩٢ و ٥٩٣ و ٥٩٤ و ٥٩٥ و ٥٩٦ و ٥٩٧ و ٥٩٨ و ٥٩٩ و ٦٠٠ و ٦٠١ و ٦٠٢ و ٦٠٣ و ٦٠٤ و ٦٠٥ و ٦٠٦ و ٦٠٧ و ٦٠٨ و ٦٠٩ و ٦١٠ و ٦١١ و ٦١٢ و ٦١٣ و ٦١٤ و ٦١٥ و ٦١٦ و ٦١٧ و ٦١٨ و ٦١٩ و ٦٢٠ و ٦٢١ و ٦٢٢ و ٦٢٣ و ٦٢٤ و ٦٢٥ و ٦٢٦ و ٦٢٧ و ٦٢٨ و ٦٢٩ و ٦٣٠ و ٦٣١ و ٦٣٢ و ٦٣٣ و ٦٣٤ و ٦٣٥ و ٦٣٦ و ٦٣٧ و ٦٣٨ و ٦٣٩ و ٦٤٠ و ٦٤١ و ٦٤٢ و ٦٤٣ و ٦٤٤ و ٦٤٥ و ٦٤٦ و ٦٤٧ و ٦٤٨ و ٦٤٩ و ٦٥٠ و ٦٥١ و ٦٥٢ و ٦٥٣ و ٦٥٤ و ٦٥٥ و ٦٥٦ و ٦٥٧ و ٦٥٨ و ٦٥٩ و ٦٦٠ و ٦٦١ و ٦٦٢ و ٦٦٣ و ٦٦٤ و ٦٦٥ و ٦٦٦ و ٦٦٧ و ٦٦٨ و ٦٦٩ و ٦٧٠ و ٦٧١ و ٦٧٢ و ٦٧٣ و ٦٧٤ و ٦٧٥ و ٦٧٦ و ٦٧٧ و ٦٧٨ و ٦٧٩ و ٦٨٠ و ٦٨١ و ٦٨٢ و ٦٨٣ و ٦٨٤ و ٦٨٥ و ٦٨٦ و ٦٨٧ و ٦٨٨ و ٦٨٩ و ٦٩٠ و ٦٩١ و ٦٩٢ و ٦٩٣ و ٦٩٤ و ٦٩٥ و ٦٩٦ و ٦٩٧ و ٦٩٨ و ٦٩٩ و ٧٠٠ و ٧٠١ و ٧٠٢ و ٧٠٣ و ٧٠٤ و ٧٠٥ و ٧٠٦ و ٧٠٧ و ٧٠٨ و ٧٠٩ و ٧١٠ و ٧١١ و ٧١٢ و ٧١٣ و ٧١٤ و ٧١٥ و ٧١٦ و ٧١٧ و ٧١٨ و ٧١٩ و ٧٢٠ و ٧٢١ و ٧٢٢ و ٧٢٣ و ٧٢٤ و ٧٢٥ و ٧٢٦ و ٧٢٧ و ٧٢٨ و ٧٢٩ و ٧٣٠ و ٧٣١ و ٧٣٢ و ٧٣٣ و ٧٣٤ و ٧٣٥ و ٧٣٦ و ٧٣٧ و ٧٣٨ و ٧٣٩ و ٧٤٠ و ٧٤١ و ٧٤٢ و ٧٤٣ و ٧٤٤ و ٧٤٥ و ٧٤٦ و ٧٤٧ و ٧٤٨ و ٧٤٩ و ٧٥٠ و ٧٥١ و ٧٥٢ و ٧٥٣ و ٧٥٤ و ٧٥٥ و ٧٥٦ و ٧٥٧ و ٧٥٨ و ٧٥٩ و ٧٦٠ و ٧٦١ و ٧٦٢ و ٧٦٣ و ٧٦٤ و ٧٦٥ و ٧٦٦ و ٧٦٧ و ٧٦٨ و ٧٦٩ و ٧٧٠ و ٧٧١ و ٧٧٢ و ٧٧٣ و ٧٧٤ و ٧٧٥ و ٧٧٦ و ٧٧٧ و ٧٧٨ و ٧٧٩ و ٧٨٠ و ٧٨١ و ٧٨٢ و ٧٨٣ و ٧٨٤ و ٧٨٥ و ٧٨٦ و ٧٨٧ و ٧٨٨ و ٧٨٩ و ٧٩٠ و ٧٩١ و ٧٩٢ و ٧٩٣ و ٧٩٤ و ٧٩٥ و ٧٩٦ و ٧٩٧ و ٧٩٨ و ٧٩٩ و ٨٠٠ و ٨٠١ و ٨٠٢ و ٨٠٣ و ٨٠٤ و ٨٠٥ و ٨٠٦ و ٨٠٧ و ٨٠٨ و ٨٠٩ و ٨١٠ و ٨١١ و ٨١٢ و ٨١٣ و ٨١٤ و ٨١٥ و ٨١٦ و ٨١٧ و ٨١٨ و ٨١٩ و ٨٢٠ و ٨٢١ و ٨٢٢ و ٨٢٣ و ٨٢٤ و ٨٢٥ و ٨٢٦ و ٨٢٧ و ٨٢٨ و ٨٢٩ و ٨٣٠ و ٨٣١ و ٨٣٢ و ٨٣٣ و ٨٣٤ و ٨٣٥ و ٨٣٦ و ٨٣٧ و ٨٣٨ و ٨٣٩ و ٨٤٠ و ٨٤١ و ٨٤٢ و ٨٤٣ و ٨٤٤ و ٨٤٥ و ٨٤٦ و ٨٤٧ و ٨٤٨ و ٨٤٩ و ٨٥٠ و ٨٥١ و ٨٥٢ و ٨٥٣ و ٨٥٤ و ٨٥٥ و ٨٥٦ و ٨٥٧ و ٨٥٨ و ٨٥٩ و ٨٦٠ و ٨٦١ و ٨٦٢ و ٨٦٣ و ٨٦٤ و ٨٦٥ و ٨٦٦ و ٨٦٧ و ٨٦٨ و ٨٦٩ و ٨٧٠ و ٨٧١ و ٨٧٢ و ٨٧٣ و ٨٧٤ و ٨٧٥ و ٨٧٦ و ٨٧٧ و ٨٧٨ و ٨٧٩ و ٨٨٠ و ٨٨١ و ٨٨٢ و ٨٨٣ و ٨٨٤ و ٨٨٥ و ٨٨٦ و ٨٨٧ و ٨٨٨ و ٨٨٩ و ٨٩٠ و ٨٩١ و ٨٩٢ و ٨٩٣ و ٨٩٤ و ٨٩٥ و ٨٩٦ و ٨٩٧ و ٨٩٨ و ٨٩٩ و ٩٠٠ و ٩٠١ و ٩٠٢ و ٩٠٣ و ٩٠٤ و ٩٠٥ و ٩٠٦ و ٩٠٧ و ٩٠٨ و ٩٠٩ و ٩١٠ و ٩١١ و ٩١٢ و ٩١٣ و ٩١٤ و ٩١٥ و ٩١٦ و ٩١٧ و ٩١٨ و ٩١٩ و ٩٢٠ و ٩٢١ و ٩٢٢ و ٩٢٣ و ٩٢٤ و ٩٢٥ و ٩٢٦ و ٩٢٧ و ٩٢٨ و ٩٢٩ و ٩٣٠ و ٩٣١ و ٩٣٢ و ٩٣٣ و ٩٣٤ و ٩٣٥ و ٩٣٦ و ٩٣٧ و ٩٣٨ و ٩٣٩ و ٩٤٠ و ٩٤١ و ٩٤٢ و ٩٤٣ و ٩٤٤ و ٩٤٥ و ٩٤٦ و ٩٤٧ و ٩٤٨ و ٩٤٩ و ٩٥٠ و ٩٥١ و ٩٥٢ و ٩٥٣ و ٩٥٤ و ٩٥٥ و ٩٥٦ و ٩٥٧ و ٩٥٨ و ٩٥٩ و ٩٦٠ و ٩٦١ و ٩٦٢ و ٩٦٣ و ٩٦٤ و ٩٦٥ و ٩٦٦ و ٩٦٧ و ٩٦٨ و ٩٦٩ و ٩٧٠ و ٩٧١ و ٩٧٢ و ٩٧٣ و ٩٧٤ و ٩٧٥ و ٩٧٦ و ٩٧٧ و ٩٧٨ و ٩٧٩ و ٩٨٠ و ٩٨١ و ٩٨٢ و ٩٨٣ و ٩٨٤ و ٩٨٥ و ٩٨٦ و ٩٨٧ و ٩٨٨ و ٩٨٩ و ٩٩٠ و ٩٩١ و ٩٩٢ و ٩٩٣ و ٩٩٤ و ٩٩٥ و ٩٩٦ و ٩٩٧ و ٩٩٨ و ٩٩٩ و ١٠٠٠ و ١٠٠١ و ١٠٠٢ و ١٠٠٣ و ١٠٠٤ و ١٠٠٥ و ١٠٠٦ و ١٠٠٧ و ١٠٠٨ و ١٠٠٩ و ١٠١٠ و ١٠١١ و ١٠١٢ و ١٠١٣ و ١٠١٤ و ١٠١٥ و ١٠١٦ و ١٠١٧ و ١٠١٨ و ١٠١٩ و ١٠٢٠ و ١٠٢١ و ١٠٢٢ و ١٠٢٣ و ١٠٢٤ و ١٠٢٥ و ١٠٢٦ و ١٠٢٧ و ١٠٢٨ و ١٠٢٩ و ١٠٣٠ و ١٠٣١ و ١٠٣٢ و ١٠٣٣ و ١٠٣٤ و ١٠٣٥ و ١٠٣٦ و ١٠٣٧ و ١٠٣٨ و ١٠٣٩ و ١٠٤٠ و ١٠٤١ و ١٠٤٢ و ١٠٤٣ و ١٠٤٤ و ١٠٤٥ و ١٠٤٦ و ١٠٤٧ و ١٠٤٨ و ١٠٤٩ و ١٠٥٠ و ١٠٥١ و ١٠٥٢ و ١٠٥٣ و ١٠٥٤ و ١٠٥٥ و ١٠٥٦ و ١٠٥٧ و ١٠٥٨ و ١٠٥٩ و ١٠٦٠ و ١٠٦١ و ١٠٦٢ و ١٠٦٣ و ١٠٦٤ و ١٠٦٥ و ١٠٦٦ و ١٠٦٧ و ١٠٦٨ و ١٠٦٩ و ١٠٧٠ و ١٠٧١ و ١٠٧٢ و ١٠٧٣ و ١٠٧٤ و ١٠٧٥ و ١٠٧٦ و ١٠٧٧ و ١٠٧٨ و ١٠٧٩ و ١٠٨٠ و ١٠٨١ و ١٠٨٢ و ١٠٨٣ و ١٠٨٤ و ١٠٨٥ و ١٠٨٦ و ١٠٨٧ و ١٠٨٨ و ١٠٨٩ و ١٠٩٠ و ١٠٩١ و ١٠٩٢ و ١٠٩٣ و ١٠٩٤ و ١٠٩٥ و ١٠٩٦ و ١٠٩٧ و ١٠٩٨ و ١٠٩٩ و ١١٠٠ و ١١٠١ و ١١٠٢ و ١١٠٣ و ١١٠٤ و ١١٠٥ و ١١٠٦ و ١١٠٧ و ١١٠٨ و ١١٠٩ و ١١١٠ و ١١١١ و ١١١٢ و ١١١٣ و ١١١٤ و ١١١٥ و ١١١٦ و ١١١٧ و ١١١٨ و ١١١٩ و ١١٢٠ و ١١٢١ و ١١٢٢ و ١١٢٣ و ١١٢٤ و ١١٢٥ و ١١٢٦ و ١١٢٧ و ١١٢٨ و ١١٢٩ و ١١٣٠ و ١١٣١ و ١١٣٢ و ١١٣٣ و ١١٣٤ و ١١٣٥ و ١١٣٦ و ١١٣٧ و ١١٣٨ و ١١٣٩ و ١١٤٠ و ١١٤١ و ١١٤٢ و ١١٤٣ و ١١٤٤ و ١١٤٥ و ١١٤٦ و ١١٤٧ و ١١٤٨ و ١١٤٩ و ١١٥٠ و ١١٥١ و ١١٥٢ و ١١٥٣ و ١١٥٤ و ١١٥٥ و ١١٥٦ و ١١٥٧ و ١١٥٨ و ١١٥٩ و ١١٦٠ و ١١٦١ و ١١٦٢ و ١١٦٣ و ١١٦٤ و ١١٦٥ و ١١٦٦ و ١١٦٧ و ١١٦٨ و ١١٦٩ و ١١٧٠ و ١١٧١ و ١١٧٢ و ١١٧٣ و ١١٧٤ و ١١٧٥ و ١١٧٦ و ١١٧٧ و ١١٧٨ و ١١٧٩ و ١١٨٠ و ١١٨١ و ١١٨٢ و ١١٨٣ و ١١٨٤ و ١١٨٥ و ١١٨٦ و ١١٨٧ و ١١٨٨ و ١١٨٩ و ١١٩٠ و ١١٩١ و ١١٩٢ و ١١٩٣ و ١١٩٤ و ١١٩٥ و ١١٩٦ و ١١٩٧ و ١١٩٨ و ١١٩٩ و ١٢٠٠ و ١٢٠١ و ١٢٠٢ و ١٢٠٣ و ١٢٠٤ و ١٢٠٥ و ١٢٠٦ و ١٢٠٧ و ١٢٠٨ و ١٢٠٩ و ١٢١٠ و ١٢١١ و ١٢١٢ و ١٢١٣ و ١٢١٤ و ١٢١٥ و ١٢١٦ و ١٢١٧ و ١٢١٨ و ١٢١٩ و ١٢٢٠ و ١٢٢١ و ١٢٢٢ و ١٢٢٣ و ١٢٢٤ و ١٢٢٥ و ١٢٢٦ و ١٢٢٧ و ١٢٢٨ و ١٢٢٩ و ١٢٣٠ و ١٢٣١ و ١٢٣٢ و ١٢٣٣ و ١٢٣٤ و ١٢٣٥ و ١٢٣٦ و ١٢٣٧ و ١٢٣٨ و ١٢٣٩ و ١٢٤٠ و ١٢٤١ و ١٢٤٢ و ١٢٤٣ و ١٢٤٤ و ١٢٤٥ و ١٢٤٦ و ١٢٤٧ و ١٢٤٨ و ١٢٤٩ و ١٢٥٠ و ١٢٥١ و ١٢٥٢ و ١٢٥٣ و ١٢٥٤ و ١٢٥٥ و ١٢٥٦ و ١٢٥٧ و ١٢٥٨ و ١٢٥٩ و ١٢٦٠ و ١٢٦١ و ١٢٦٢ و ١٢٦٣ و ١٢٦٤ و ١٢٦٥ و ١٢٦٦ و ١٢٦٧ و ١٢٦٨ و ١٢٦٩ و ١٢٧٠ و ١٢٧١ و ١٢٧٢ و ١٢٧٣ و ١٢٧٤ و ١٢٧٥ و ١٢٧٦ و ١٢٧٧ و ١٢٧٨ و ١٢٧٩ و ١٢٨٠ و ١٢٨١ و ١٢٨٢ و ١٢٨٣ و ١٢٨٤ و ١٢٨٥ و ١٢٨٦ و ١٢٨٧ و ١٢٨٨ و ١٢٨٩ و ١٢٩٠ و ١٢٩١ و ١٢٩٢ و ١٢٩٣ و ١٢٩٤ و ١٢٩٥ و ١٢٩٦ و ١٢٩٧ و ١٢٩٨ و ١٢٩٩ و ١٣٠٠ و ١٣٠١ و ١٣٠٢ و ١٣٠٣ و ١٣٠٤ و ١٣٠٥ و ١٣٠٦ و ١٣٠٧ و ١٣٠٨ و ١٣٠٩ و ١٣١٠ و ١٣١١ و ١٣١٢ و ١٣١٣ و ١٣١٤ و ١٣١٥ و ١٣١٦ و ١٣١٧ و ١٣١٨ و ١٣١٩ و ١٣٢٠ و ١٣٢١ و ١٣٢٢ و ١٣٢٣ و ١٣٢٤ و ١٣٢٥ و ١٣٢٦ و ١٣٢٧ و ١٣٢٨ و ١٣٢٩ و ١٣٣٠ و ١٣٣١ و ١٣٣٢ و ١٣٣٣ و ١٣٣٤ و ١٣٣٥ و ١٣٣٦ و ١٣٣٧ و ١٣٣٨ و ١٣٣٩ و ١٣٤٠ و ١٣٤١ و ١٣٤٢ و ١٣٤٣ و ١٣٤٤ و ١٣٤٥ و ١٣٤٦ و ١٣٤٧ و ١٣٤٨ و ١٣٤٩ و ١٣٥٠ و ١٣٥١ و ١٣٥٢ و ١٣٥٣ و ١٣٥٤ و ١٣٥٥ و ١٣٥٦ و ١٣٥٧ و ١٣٥٨ و ١٣٥٩ و ١٣٦٠ و ١٣٦١ و ١٣٦٢ و ١٣٦٣ و ١٣٦٤ و ١٣٦٥ و ١٣٦٦ و ١٣٦٧ و ١٣٦٨ و ١٣٦٩ و ١٣٧٠ و ١٣٧١ و ١٣٧٢ و ١٣٧٣ و ١٣٧٤ و ١٣٧٥ و ١٣٧٦ و ١٣٧٧ و ١٣٧٨ و ١٣٧٩ و ١٣٨٠ و

الادبية بعضها عارض شان (١) وبعضها متجهج . كما ان مجملات شعرية اصطناعية  
معظمها بهذا اللون الجديد وكان تأثيرها به قد بلغها بواسطة الوسائل التي فلتت  
الادب الاوربي اليها اي طرق الترجمة والطائفة المباشرة . وتعرض بها يلمني  
لدراسة الادب هذا لا بحسب الترتيب التاريخي الذي سرى فيه هبل بحسب اعتقاد  
صفتها ~~عن~~ بعضهم وشحوبها ~~عن~~ البعض الآخر واقتصار وجودها في تعابير متفرقة  
لدى رهبان آخره ومنفرد صفحا من ادب "جبران" لانه ادب "ايحائي" "تأثيري"  
لا رمزي بالمعنى المفهوم (٢) واما ما ورد فيه عوضا عن رموز هليميت من باب الرموز  
كما فلتناه بل من باب الاستعارات (Paraboles) كالرأفة في الكتاب البديهي المسيحي .  
فتولده مثلا من اولاد الحيلة ان "احدهم مات مملوفا" والثاني مات جنتونا والثالث لم  
يولد بعد " من باب اللفاز والتعسديس <sup>من باب الرموز كما هو متصور هنا</sup> ثم ان هذه الجدة فيه تعبيرها  
وليدة تأثيرين ، الكتاب المقدس ، والادب الغربي في نزعته الرومنطيقية والواقعية  
والطبيعية والايحائية بنوع اخر ، وراينا ان الايحاء مجرد وسيلة من الوسائل الرمزية  
وليس الرمزية كلها . اما فقه التصويري فليس من شأننا . ونعني الان بدراسة سواء  
من باتت في ادبهم هذه الفرقة بشكل جلي :

### بشر نارس

في طحق "مقطف" مارس عام ١٩٣٨ (٣) مسرحية وردت تحت عنوان  
"مذوق الطريق" وطأها المؤلف بمقدمة بحث فيها "الرمزية" وحددها بقوله : "الرمزية  
الاحتياط ما وراء" الحس من المحسوس وباراز الضمر وتدوين اللوامع والبوادر باعمال العالم  
الحيثي " ففي التحديد هذا اشارة الى التجريد . كأنما العالم الخارجي المحسوس  
لدى وقوعه تحت الحواس - يولد فيها شعورا يمر في ذواتنا ومضات خاطفة ويمتد في  
اصفاق العقل الباطن غير ان "الاصفاق الباطنية كالقصة - تدرك خطفا وتعرض خطفا"  
فهو يشعر دفعة ان الرمزية انطوا على الذات ، وتدوين ما ولده احتكاكها بالاشياء  
من احساس خفي ، ولما كان هذا الذي تنطوي عليه احساسا تيسارا لا يقبل

(١) تشير الى مثل موجز لعباس العقار ظهر في مجلة "الكتاب" في عدد يناير ١٩٤٧ عنوانه "الدراسة الرمزية"

والى دراسة للدكتور نقولا نياض في مجلة "الادب" في سنة ١٩٤٢ عدد ٧ و ٨ و ٩ و ١٠ (٢) ~~الكتاب~~

٩٤ ج ٤ (٣) يعتبر جميل حمودي صاحب مجلة الذكر الحديث في العدد السنوي الستار لعام ١٩٤٧ ان الحركة

التي ترجمها جبران خليل جبران لم تكن الا صدى للحركة الرمزية ص ١٨ / ١٨٠  
(٤) المقطف المجلد ٩٠ ج ٤٠

الهدوء والاستقرار ، عسر علينا التقاطه وتدوينه ، وظهرت في منه للعقل البقظ لمح  
فعمد الى نقل هذه اللع البديهة ، فالارب كما يستدل ليع وصف الاشياء كاشياء بل نقل ما احده  
مرآها في عتقنا الباطن. على ان هذا الذي في عتقنا الباطن لا يستوعب جميعه فيكتفي المبدع  
بأخذ بعضه ويشير اليه على ان يوقظ في المطلق حالة اشبه بالحالة التي تكونت في  
ذاته اذ كان على الخلق .

وننتقل ثمة الى تحديد الرمز "وعد" ان يكون الرمز لونا من التشبيه  
او الكتابة بل هو صورة او قل سرب من صور جزئية ينتزعها المنشي من المذول كما  
تنتزع الاشكال من هيئات الموجودات على مرقم رسام "ويفرق بين التشبيه المشتمل  
على مشبه ومشبّه به واداة تشبيهه ، والكثايرة وهي تنويه عن الشيء بما هو اقل  
منه شهرة واكثر ايجاجا . وبين الرمز . ثم يقول ان الرمز صورة والحق ان الرمز شيء والصورة  
شيء آخر ، لان الصورة في جوهرها تتضمن شكلا ماديا والرمز بتحديدده صورة تجردت عن كل  
مادة . الصورة لا تصبح رمزا الا بعد ان تصفو من كل اثر مهادى . اما قوله انه "صور جزئية"  
واشبهه بالاقسام الشكية التي ينتزعها الرسم من هيئات الموجودات وهو على الرسم فيحوز  
اضافة ان الشكل الذى يتم للرسم شكل متكامل متتابع يصبح تما وصورة مصغرة للشيء  
المنقول (الا في التصوير الياحائي حيث ينقل المصور بعض الاجزاء والافئان والاوراق قتيلا  
ليوهم الراي انه امام غاب كاملة ) اما الرمز فلمحة ذهنية لهذا الكل او الاشارة  
الى بعض اجزائه دون بعضها الآخر اى بشكل غير متتابع ومتكامل . ثم يضيف  
قائلا: "يعد الملموس منبثق الانطلاق الى عالم امثل ، الى عالم روحاني يوفق بين الواقع  
والموهم " فهو يقر نائبا ان الاشياء لا وجود لها الا بنا ، وانها صورة لعالم امثل .  
وانه لا سبيل الى معرفة الباطن الا عن طريق الدربة لان الذات الفنانة " تعكس على اللع  
الموضوع المرئي بفضل عيين دريتا على لمح المشاهدات الباطنية . " (١)

ثم انه يفرض شرطا ثالثا مؤداه ان الفنان في خلقه " لا يكاد يحفل  
بالمنطق " ولذا فهو بالتالي يفترض لدى القارى مؤهلات تدنيه من فهم هذا الادب .

الهدوء والاستقرار ، عمر علينا التناظر وتدونه ، وظهرت في منه للعقل اليقظ لصح  
نعمد الى نقل هذه اللوح البديعية ، فالادب كما يستدل ليس وصف الاشياء كاشيا بل نقل ما احده  
مراها في عقلنا الباطن . على ان هذا الذي في **عقلنا** الباطن لا يستوي جميعه فيكفي البعد  
بأخذ بعضه ويظهر اليه على ان يوقف في الطلح حالة اعبه بالحالة التي تكونت في  
ذاته اذ كان على الخلق .

وننقل ثمة الى تحديد **الرمزية** وبعد ان يكون الرمز لونا من التشبيه  
او الكتابة بل هو صورة او نقل سرب من صور جوئية يفترعها العنق من البهلول كما  
تنتج الاشكال من هيئات الموجودات على مرقم رسام " فريرى بين التشبيه العقل  
على منه ومنه به واداة تشبيه ، والكتابة وهي تنوبه من الشيء بما هو اقل  
منه شجرة واكثر **ابتراجا** ، وسين الرمز . ثم يقول ان الرمز صورة والحق ان الرمز شيء والصورة  
شيء آخر ، لان الصورة في جوهرها تتضمن شكلا ماديا والرمز بتحديد صورة تجردت عن كل  
مادة . الصورة لا تصبح رمزا الا بعد ان تصفو من كل اثر مبادى . اما قوله انه " صور جزيئة "  
واعبه بالانقسام الشكبية التي يفترعها الرسام من هيئات الموجودات وهو على الرسم **بمعز**  
اذا ان الككل الذى يتم للرسم شكل متكامل متتابع يصبح ثما وصورة صغيرة للشيء  
المفقول (الا في التصوير الاحائي حيث ينقل المصور بعض الاجزاء والانسان والاوراق **فمثلا**  
ليوهم الراي انه امام غاب كاطلة ) اما الرمز فلهذه ذهنية لهذا الككل او الاشارة  
الى بعض اجزائه دون بعضها الآخر اي بشكل غير متتابع متكامل . ثم يضيف  
تافلا " بعد المأموس منهق الاطلاق الى عالم امثل ، الى عالم روحاني يوفق بين الواقع  
والوهم " فهو يفسر ثانيا ان الاشياء لا وجود لها الا بها ، وانما صورة لعالم امثل .  
وانه لا يبيل الى معرفة الباطن الا عن طريق الدربة لان الذات الفنانة " تعكس على اللوح  
الموضوع المرئي بفضل عينين دريتا على لصح المشاهدات الباطنية . " (1)

ثم انه يفرض شرطا ثالثا مؤداه ان الفنان في خلقه " لا يكاد يحصل  
بالمنطق " ولذا فهو بالتالي يفترض لسدى القارى " مؤهلات تدنيه من فهم هذا الادب .

ويضيف " لان المنطق اصطلاح آتاه العقل ، فالتوضيح الذى ينتهي اليه اقرب الى الاختراع منه الى التحقيق ". نيتيقي انه يميز بين الاختراع والتحقيق ويعني بالاختراع استنباط معرفة كاملة من معارف جزئية ، وبالتالي فالعقل الذى هو آلة المنطق هو أداة للاستنباطات العلمية ، اما التحقيق فهو الانتاج الفني . ولا يكون هذا التحقيق الا باداة " الشعور " والحس ، ففى حين اذا ان العقل وسيلة عاجزة عن بيان خفايا الذات الازلية الاندفاع ، وانه أداة غير صالحة للخلق الفني على حد مفهومه . وكلام آخر فعلى الفنان ان يعرف حدود الشعور بالحقيقة لا العلم بها . (١٠) . فالحقيقة النفسية لا تخضع لمبضع المنطق اولمجهز العقل وانما تدرك بالشعور بالحس وتنقل به . ومن هنا نشأت السنة الرابعة القائلة " العقل غير واف للتعبير فهناك الشعور بالوجود " . ولما كانت اللذة ثمة المادة المحسوسة والعقل معاً ، اتضح ان النفس التي من جوهر غير جوهر المادة هذه لا تدرك بالآلة ليست من طبيعتها ، ولا يعبر عنها بهذه الاداة المنزعة من الجوامد والمساء بالذلة المتعارفة .

فهل من سبيل الى الاعراب عن اختلاجاتنا ، بل . ويكون ذلك بحذف الوتيرة الخطابية المألوفة وحذف التعبير . فللخطابة في الادب سيئاتها " والابداع الفني نتيجة <sup>الحذف</sup> ~~الخطابة~~ لا نتيجة الشعور ، وانما نتيجة الشعور تطلع قلق الى تمام لا يتناهي " (١١) . فكانما يحدث ازدواج وتعاضد ههنا - في نظره - بين " الحذف " و " الشعور " . فان كان الفن الادبي صناعة واعية لكل جز من اجزاء الانتاج فالشعور يلتفت الى المثالية الفنية والكمال . وما يبدع " الحذف " في حذف واضافة واستبدال في " الكلم " والتعبير حتى يستوى اود التعبير ويقارب الكمال الذى ادركه الشعور . ومن هذه السنة الخامسة يستدج الفنان الى الاجاز ، لان الادب العالي في اجازة يعرض عن الاسهاب . . . وكما بعد غور التفكير شطت المعاني ونزع الاسلوب الى الابهام والتلويح بحيث ينبسط على الكلام ظل خفيف ( ١٢ ) . والسر الادبي كله قائم على هذا الظل الخفيف لان القارى لا يعود والحالة هذه - مستوعبا فقط وانما يشارك المبدع في تميم فنه . اى انه يصبح خلافا بدوره . انه يحاول ان يترجم هذا الظل بحسب ما يوقظه في نفسه . وكذا يتطور الحنى ليصبح

- |               |                    |      |
|---------------|--------------------|------|
| (١) - المقتطف | الجزء المذكور      | ص ٧  |
| (٢) - مقدمة   | مفروق الطريق       | ص ٩  |
| (٣) -         | مقدمة مفروق الطريق | ص ١٠ |
| (٤) -         | = = = =            | = ١٦ |



وبشيف " لان المطلق اصطلاح آتته العقل ، فالتموضع الذي ينتهي اليه اقرب الى الاختراع منه الى التحقيق " . فيثبت ان يميز بين الاختراع والتحقيق ومعنى بالاختراع استنباط معرفة كاملة من معارف جزئية ، وبالتالي فالعقل الذي هو آلة المطلق هو أداة للامتنباطات العلمية ، اما التحقيق فهو الانتاج الفني . ولا يكون هذا التحقيق الا بأداة " الشعور " والحدس والفن . اذا ان العقل وسيلة عاجزة عن بيان خفايا الذات الالهية الاندفاع ، وانه أداة غير صالحة للخلق الفني على حد مفهومه . وبكلام آخر فعلى الفنان ان يعرف ~~بخص~~ الشعور بالحققة لا العلم بها " (١) . فالحققة النفسية لا تخضع لموضع المطلق اولجهر العقل وانما تدرك بالشعور ~~بالحس~~ وتقبل به . ومن هنا نشأت السمة الرابعة القائلة " العقل غير واف للتعبير فهناك الشعور بالوجود " . ولما كانت اللغة شرة المادة المحسوسة والعقل معاً ، اتضح ان النفس التي من جوهر غير جوهر المادة هذه لا تدرك بألة ليست من طبيعتها ، ولا يعبر عنها بهذه الاداة المفترضة من الجواند والمساء باللغة المتعارضة .

يتم من سبيل الى الاعراب عن اختلاجاتنا ، بل ويكون ذلك بحذف الوثنية الخطابية التألوة وحذف التعبير . وللخطابة في الادب سبقاتها " والابداع الفني نتيجة <sup>الحر</sup> الخوف لا نتيجة الشعور ، وانما نتيجة الشعور تطلع الى تمام لا بقاها " (٢) . فكانما يحدث ازدواج وتعاقد ههنا - في نظره - بين " الحذف " و " الشعور " فان كان الفن الادبي صناعة واعية لكل جز من اجزاء الانتاج فالشعور يلتفت الى المثالية الفنية والكمال وما يبرح " الحذف " في حذف واضافة واستبدال في " الكلم " والتعبير حتى يستوي اود التعبير ويقارب الكمال الذي ادركه الشعور . ومن هذه السمة الخامسة يستدج الفنان الى الاجازة ، لان الادب العالي في اجازته يعرض عن الاسباب ... وكما بعد غور التفكير شطت المعاني وفن الاسلوب الى الابهام والتلويح بحيث ينهسط على الكلام ظل خفيف (٣) . والسر الادبي كله قائم على هذا الظل الخفيف لان القاري لا يعود والحالة هذه - مستوعبا فقط وانما يشارك المبدع في تكميم فله . اي انه يعبرح خلافا بدونه انه يحاول ان يترجم هذا الظل بحسب ما يوقظه في نفسه . وكذا يتطور المعنى ليصبح

(١) - المقطع الجزء المذكور ص ٧ (٢) - مقدمة مفرد الطريق ص ١٠

(٣) - مقدمة مفرد الطريق ص ٩ (٤) - = = = = = ١٦

المرار

فيغدو نسبياً بنسبة الافرد ويختلف معناه تبعاً لنفسيات القوياء المتباينة ولاختلاف نفسية القاري الواحد في اوقات متفرقة . فالمقرر الثابت ان حالاتنا النفسية قد تتشابه ولكنها لا تتكرر مطلقاً في مجرى الوجدان الواعي وغير الواعي .

وبعد ان يقرر مبادئ هذا الادب ( والمبادئ منترمة بكاملها من بعض ما اوردها في شرحنا عن اهداف الرمز ) يعود المؤلف الى لمحة عن مسرحية فيقول :

" واشخاص هذه المسرحية دمي تحركهم عواطفهم الدينية " - وفي مغرق الطريق يلتقي العقل والشعور فيتجاذبان المرء ، واما الجانب المظلم فحيث يفتقر الشعور " العقل فينحدر المرء وقد عمي برشده الى غاية تحترق عندها النفس واما الجانب المنار " فحيث يصير العقل الشعور " . (١)

فموضوع المسرحية جديد بكر اذا قمنا بالادب العربي الا ان هذا الظواهر بين الشعور ( يكشف عن بواطن الذات ) وبين العقل ( لا يستوعب الا نواحيها البسيطة الواعية ) فقد استفاد الاديب البلجيكي " ماتولنك " في مسرحياته ... فان هذه الحتمية التي تتكشف الذات الباطنية تفلت من ملزمة العقل لانها لا تجرى بحسب نواحيه المتحجرة ولا تخضع له فكل ما يجول فيها خارج عن اعماله الارادية . ومحاولات العقل في تقييد مصيرها باطل لان الدوافع الكامنة في الذات <sup>تخفف</sup> من قوته او تسقطها اسقاطاً تاماً . وبما يكن فالاتجاه الى سبر غور الاعماق وتحليل المكمنات النفسية جديد دخیل . وهذه بادرة في الصراع بين العقل والشعور .

المرار

وبعد ان يحدد بشر فارس للمسرحية بالمراد وجهة النظر التي حاولنا تحليلها بستم النظريات هذه بواسطة احدي شخصياته ( سميرة " في مغرق الطريق . ولن نتصدى فيما يلي لعرض المسرحية ، فليس العرض غرضنا بل التحليل . لعلمنا بان الطريقة المتبعة في مجرد عرض هذا النوع من الادب طرية ناقصة ، لان <sup>تتم</sup> الانتاج المذكور غير منوط بالعمل والحوادث بقدر ما هي قائمة على

فيقدر نسبيا بنسبة الافراد ويختلف معناه تبعاً لنسبته الشخصية المتباينة واختلاف نسبة القارىء الواحد في اوقات متفرقة . فالعقل الثابت ان حالاته النفسية تد تتشابه ولكنها لا تتكرر مطلقا في مجرى الوجدان الواعي وغير الواعي .

وبعد ان يقرر مبادئ هذا الادب ( والمبادئ مفترضة بكاملها من بعض ما اوردناه في شرحنا عن اهداف الومضة ) يعود المؤلف الى لمحة من مسرحية فيقول :

" واغشاس هذه المسرحية دسى تحركهم عواطفهم الدينية " - وفي مفرق الطريق يلتقي العقل والشعور فيجاذبان المرء ، واما الجانب المظلم فحيث يظهر الشعور " العقل فيندرد المرء وقد عسى وشده الى غايته تحترق عندها النفس واما الجانب الضار " فحيث يصنع العقل الشعور " . (١)

فموضوع المسرحية جديد بقر اذا قم بالادب العربي الا ان هذا الطراز بين الشعور ( يكشف عن مواطن الذات ) وبين العقل ( لا يستوعب الا نواحيها البهية الواعية ) فقد <sup>اشتهر</sup> الادب الهلجكي " ما يولئك " في مسرحياته ... فان هذه العنمة التي تتكف الذات الباطنية ظلت من ملزمة العقل لانها لا تجرى بحسب نواحيه المتحجرة ولا تخضع له ، فكل ما يحول فيها خارج من اعماله الارادية . ومحاولات العقل في تقييد مصيرها باطل لان الدوافع الكامنة في الذات <sup>تخفف</sup> من قوته او تسيطر اسقاطا تاما . وهما يكن فالاجزاء التي مبر غور الاعماق وتحليل المكشاة النفسية جديد دجيل . وهذه بادرة في الصراع بين العقل والشعور .

بإيراد

وبعد ان يحدد بشر فارس المسرحية <sup>بإيراد</sup> وجهة النظر التي حاولنا تحليلها بستم النظريات هذه بواسطة احدى شخصياته ( ميرة " نفسي مفرق الطريق . ولن نتصدى فيما يلي لعرض المسرحية ، فليس العرض غرضنا بل التحليل . لعلمنا بان الطريقة المتبعة في مجرد عرض هذا النوع من الادب طريقة قاصرة . لان <sup>نظم</sup> الانتاج المذكور غير منوط بالعمل والحوادث بقدر ما هي قائمة على

اطلال المعاني المقصودة . ولذا آتينا ان نوجه الانظار - بعد ان تحدثنا عن جوهر المسرحية - الى ما ينم عن الالوان الرمزية فيها . من ذلك مثلا قول " سميرة " :

" ان الاشياء لا وجود لها الا بنا " (١) والقول هذا مرتبط بالاتجاه " الغيبي " الذي اتينا على ذكره في فصل اهداف الرمزية لان الشعراء الذين انتسبوا الى هذا النوع اعتقدوا انهم لا يمسرون الكون الا من خلال ذواتهم وان كينونة الكون ليست الا بهم . فالمظاهر الكونية رموز لحقيقة مطلقة والعالم الخارجي ليس سوى صورة اللام الداخلي ورموزه " (٢) وتنسوا انهم \* يكونون مع العالم المخلوق الواحد ( Cosmos وحده لا تتجزأ . وتولها ايضا :

" الحقيقة ليست ذلك الوادي الشظف يخلطه غير مشاهد في الباطنة " (٣) ينتسب الى الاتجاه نحو العقل الباطن الذي يرجع الى ادب الالمانى " غوته " والى العلامة " فرويد " وقد تممه الاميركي " وليم جيمس " والفيلسوف " برغن " وكذلك التفت لفهم الشاعر ادغارو ومن بعده ( بودليو " و " رمبو " " وملازمة " تباعا وادباء الشمال فاهنزة " النوريس " التي انف ذكرها ~~لحي~~ الا انطوا على الذات . ان في الحقيقة ما يقبل له الجسد وما يقطع القلب عن وجانه . الحقيقة مؤلمة فنبغي ان نفر منها ، واجدر الوسائل التأمل الباطنى . ففي " لفظة شظف " دليل كاف الى نسوة الحقيقة ومرارتها . ولفظة " يخلطه " تشتمل على شيء من اللين والروا ، كما التلوي بما في الباطن يجمع الواقع ، فتتبع الحقيقة بمساحيق تزيلها من امام الحس وتطرحها بعيدا عن ملازمتنا . وكان الرمزيون قد اؤوا الى تخدير الحس من ناحية بحيث ان الجسد لا يعود يعي شيئا ، كما انهم اؤوا الى التبصر الداخلي واستنباس ما في اعماق الاعماق ... ثم انه جعل هذه المشاهدات تبلغ وعينا عن طريق " الفيض " فليس ذلك من متناول الادراك العقلي بل من حيز الادراك الشعورى فينهمر الداخل الباطن على العقل الواعي انهمار الذات الالهية

(١) المقطع الجزء المذكور ص : ٢١ (٢) Le Symbolisme p: 63 - Poizat

(٣) المسرحية - المقطع - الجزء المذكور ص : ٢٣

اظلال المعاني المقصودة . ولذا آلفنا ان نوجه الانظار - بعد ان تحدثنا عن جوهر المسرحية - الى ما يتم من الالوان الرمزية فيها . من ذلك مثلا قول " مميرة " :

" ان الاشياء لا وجود لها الا بنا " (١) والقول هذا مرتبط بالاتجاه " الخبيبي " الذي آلفنا على ذكره في فصل اهداف الرمزية لان الشعراء الذين اتقنوا الى هذا النوع اعتقدوا انهم لا يسمون الكون الا من خلال ذواتهم وان كينونة الكون ليست الا بهم . فالظاهر الكونية رموز لحقيقة <sup>شئ</sup> ~~هذه~~ والعالم الخارجي ليس سوى صورة اللام الداخلي ورموزه " (٢) وتنسوا انهم يكونون مع العالم المخلوق الواحد ( Cosmos ) وحدة لا تنجزا . وتولها ايضا :

" الحقيقة ليست ذلك الوادي الشظف يدخله فيض مشاهداتي الباطنة " (٣) يقتضب الى الاتجاه نحو العقل الباطن الذي يرجع الى ادب الالمانى " غوته " وإلى العلامة " فريد " وقد نصح الاميركي " وليام جيمس " والفيلسوف " برنسن " وكذلك التفت لفهم الشاعر ادغارى ومن بعده ( بوليليو " و " ريمو " " ملازمة " تاعا " وادبها " الشمال <sup>زعة</sup> ~~شمال~~ " الفرنسيين " التي الف ذكرها ~~في~~ <sup>في</sup> الا انطوا على الذات . ان في الحقيقة ما يقبل له الجسد وما يطلع القلب عن وجانه . الحقيقة مؤلفة فببغني ان نقر منها . واجدر الوسائل التأمل الباطنى فببغني " لفظة شظف " دليل كاف الى نسوة الحقيقة ومارتها . ولنظرة " يدخله " تتصل على شيء من الين واليوا . كأنما التلهي بما في الباطن يجمع الواقع . فتتبع الحقيقة بساحيق تزيها من امام الحس وتطرحها بعيدا عن ملازمتها . وكان الرومنون قد اورا الى تخدير الحس من ناحية بحيث ان الجسد لا يعود يعي شيئا . كما انهم اورا الى التصر الداخلي واستنباش ما في اعماق الاعماق ... ثم انه جعل هذه المشاهدات تبلغ وبنها عن طريق " الفكر " فليس ذلك من تناول الادراك العقلي بل من حيز الادراك الشعورى فينهمر الداخل الباطن على العقل الواعي انهار الذات الالهية



ففي المتصورة آن تم المشاهدة في أقصى حالات الشطح ، وان تنتشي الذات بتأملها ذاتها فلا تلتص شيئا خارجا عنها . وتقولها : " كأن اللفظة شبح " يلزم ذهنها " (١)

وفي ذلك نظرية " الإحياء " لللفظة معنى قريب يخطط الاشياء المادية بحدودها ، ومعنى " بعيد " يولد في القارئ حالة شبيهة بحالة المبدع آن كان على الخلق . وهذا المعنى البعيد احيائي بتحديد ، ييسر ضبابا مبهما حول وضوح اللفظة . وكثيرا في ذلك اشارة الى الرجوع نحو معنى الكلمة الإلهية الاصيل وهذا الأسلوب الدواري يدعى " توجيهها " .

وتقولها : " واتاني شاب صوته منحوت من صوتك " ففي ذلك اشارة الى حدث نفسي مؤداه ان الاصوات خاصة تولد فينا حالة نفسية معينة ثم ان الاصوات المتشابهة <sup>تصغنا</sup> في حالات متقاربة . وفي لفظة " منحوت " تجسيم ، فكأنما الصوت الاول مادة جعلت لتكوين هيئة ما ، والثاني تصغير له او انه يذكر بالشكل الذي اوجاهه ~~للمتلقي~~ ذاك . فنحن لا نقس الجديد الا بالذكر كما ان سرعة معرفتنا اياه مربوطه ارتباطا مباشرا بما يشبهه في معرفتنا السابقة لسواه من الاشياء فلمعرفة ما نجهل نقول : انه اشبه بكذا مما نعرفه ، وما هو عالق بالذاكرة من الاختيارات الماضية . وتضيف في الجملة نفسها " فعلمته الكلمات التي تنطق بها وانت مائل علي ... ظل عيصر مطروح على صورة ناصعة " " فسميرة " لم تنكفي بالتشابه بين الصوتين ، وانما لقنت صاحب الصوت الثاني تلك الالفاظ التي ظالمها سمعتها من حبيب قديم ، فاختلفت لذاتها ، اذ عمدت الى هذه الحيلة ، وسيلة مزدوجة توقف في اذنيها ، وبالتالي بين ظهورها ، صورا من الحب الحقيقي ، فتدرف بالقول " وانت مائل علي " ولا ترى من الماضي السحيق سوى " ظل مطروح " ، لان الحاضر سدهم بتدفقه الماضي الذي قسم المستقبل ، وهناك " صورة ناصعة " لانها في جهل الجديد طاهرة ، او قل انه لا وجود لهذا الحب الجديد فهو لحظة من لحظات الزمن الذي مات

ففي المتصورة أن تم المشاهدة في أقصى حالات الشطح وان تقتضي الذات بتأملها ذاتها فلا تلصق شيئا خارجا عنها . وتقولها : " كأن اللفظة شبح " يلزم ذهنيا " (١)

وفي ذلك نظرية " الأحياء " لللفظة معنى قريب يخطط الأشياء المادية بحدودها ، ومعنى " بعيد " يولد في القارىء حالة شبيهة بحالة البعد أن كان على الخلق . وهذا المعنى البعيد احيائي بتحديد ، ييسر فيها حول وضح اللفظة . وثم في ذلك إشارة الى السجوع نحو معنى الكلمة الإلهية الأصل وهذا الأسلوب الدواري يدعى " توجيهها " .

وتقولها : " واتاني شاب صوته منحوت من صوتك " ففي ذلك إشارة الى حدث نفسي مؤداه ان للافصوات خاصة تولد فيها حالة نفسية معينة ثم ان الاصوات المتشابهة <sup>تضمنا</sup> في حالات متقاربة وفي لفظة " منحوت " تجسيم . فكانما الصوت الاول مادة جعلت <sup>تكون</sup> هيئة ما . والثاني تصغير له او انه بذكر بالشكل الذي اوجاهه ذلك . ذاك . نحن لا نقسم الجديد الا بالذكر كما ان سرعة معرفتنا اياه مربوطه ارتباطا جاسرا بما يشبهه في معرفتنا السابقة لصواه من الأشياء فلمعرفة ما نجهل نقول : انه اشبه بكذا مما نعرفه . وما علق بالذاكرة من الاختيارات الماضية . وتضيف في الجملة نفسها " تعلتبه الكلمات التي تطلق بها وانت مائل علي ... ظل عريض مطروح على صورة ناصعة " " فسيرة " لم تكفي بالشابه بين الصوتين ، وانما لفت صاحب الصوت الثاني تلك الالفاظ التي طالما سمعتها من حبيب قديم ، فاختلقت <sup>في</sup> لذاتها ، اذ عدت الى هذه الحيلة . وسيلة مزدوجة توقف في اذنيها ، وبالتالي بين <sup>خلوعها</sup> ، صورا من الحب المتيقن ، فتعرف بالقول " وانت مائل علي " ، ولا تفر من الماضي المحيى سوى " ظل مطروح " ، لان الحاضر مهم يذنه الماضي الى ثم المستقبل . وهناك " صورة ناصعة " لانها في حياء الجديد ظاهرة ، او قل انه لا وجود لهذا الحب الجديد لهو لحظة من لحظات الزمن الذي مات

وسحابتها به، كونه صورة من صور الماضي .

وقولها : " اذ غاب الذي كان يحس في نفسي وانطفاً الذي كان يشتعل ...

والآن اعيش في الثلج " دليل ان الشعور الحي اليقظ غمره سبات عميق .  
فكاد لا يفيق، فتصلبت الخاصة التي تحب<sup>كبره</sup> ، وغدت تحيا على هامش العر اذ مات  
احساسها وتحجر ، فتصيب عليه نبال الانفعالات الخارجية تستعيده الى <sup>ربيع</sup> ~~ربيع~~  
الهوى ، فهلذا النفس قد جف في عروقها عصير الربيع والهوى ، وتعترت من  
خضرائها واتشجرت بثوب من برد الثلج " . ونشأ ههنا صراع بين حالة  
النفس في جمودها يحجرها الثلج وبين شوقها وامانيها الملهبة المشهية  
لذة الجسد ، فيشير الكاتب الى ذلك اشارة لطيفة ، ويظهر المشادة العنيفة  
<sup>بتلويح</sup> ~~بتلويح~~ مؤداه تناقض ما بين النار والثلج : " اما انا فقد جبلت من نار  
فياكل بعصي بعها ... انا احيا ، والثلج من حولي ، طيف شجرة جرداء " ففي  
لفظة " طيف " بحسب ما وردت ظل خفيف من الغرابة والابهام . و اضاف " طيف  
شجرة جرداء " ففي ذلك حالة نفسية كاملة لان " الشجرة الجرداء " توقظ  
فينا فكرة الشتاء الحزن ، والمقصود بالثلويح هي تلك الكآبة الخرساء  
التي تكمن الروح ان يعثرها السأم وتوصد دونها ابواب الابتهاج <sup>والخوس</sup>  
اشعة النعيم . ثم انه نصب لفظة " طيف " على الحالية ولم يعمد الى  
ادوات التشبيه . ولقد اعتدنا ان نرى التشبيه بتحديد قائما على دعائم  
ثلاثة : المشبه والمشبه به واداة التشبيه . ومن خصائص الرمزيين من  
حيث الشكل حذف هذه الاداة كما ورد .

مكتوب

وكأنما لم تعد " انسانة " بعد ان ابتعدت عن نحر نار الاهواء .  
فغدت اشبه بتمثال " سديم " تلتفت الى الزمن الغابر لا تبصر ولا تسمع ، ولا  
تريد ان تبصر او تسمع فنقول : " كدت انسانة ايام احترقت " ويتجمد قلب التمثال  
فيه <sup>وتتدرف</sup> : " قلبي " لفظ طالما ادار له لساني حتى ضاع معناه .  
فهوذا القلب يندوه كسائر الالفاظ في مفهوم الرمزيين : وذلك ان اللفظة كانت  
في عرفهم حرارة معنوية ، تناقلتها الالسن خلال العصور فبرها الاستعمال  
فابتدت وضع معناها الاول . وهكذا خمد كل ما في القلب من سعير

وسعادتها به كونه صورة من صور العاضى .

وقولها : " اذ غاب الذى كان يحسن لي نفسي وانطقا الذى كان يشغل ...

والآن امس لي الثلج " دليل ان الشعور الحي اللفظ غمره سبات عميق .  
نكاد لا ينفذ تفصيلات الخاصة التي تحب ، وفدت تحيا على هامش العصر اذ مات  
احاسيسها وتجبره ، فتصيب عليه نبال الانفعالات الخارجية تمتعده الى <sup>الربيع</sup> ~~الربيع~~  
الهوى ، لبطا النفس قد جف لي عروقها عسير الربيع والهوى ، وتحررت من  
خضرائها واتسحت بثوب من برد الثلج " . ونشأ هنا صراع بين حالة  
النفس في جمودها يحجرها الثلج وبين عوقها وامانيها المطهبة المتعبهة  
لذة الجسد ، يشير الكاتب الى ذلك اشارة لطيفة ، وظهر المشادة العنيفة  
عقله <sup>تلميح</sup> ~~عقله~~ بؤماده تناقض ما بين النار والثلج : " انا انا فقد جهلت من نار  
لأكل بحضي بعلى ... انا احيا ، والثلج من حولي ، طيف شجرة جردا " في  
لفظة " طيف " بحسب ما وردت ظل خفيف من الغرابة والابهام . واخاف " طيف  
شجرة جردا " ففي ذلك حالة نفسية كاملة لان " الشجرة الجردا " توظف  
هنا فكرة النقاء العزيم ، والمقصود بالفلوج هي تلك الكآبة الخرسا  
التي تكن الروح كن يحترقها الألم وقد وردت دونها ابواب الابتلاج ~~والنار~~  
اشعة النعيم . ثم انه نصب لفظه " طيف " على الحالية ولم يحدد الى  
ادوات التشبيه . ولقد اعتدنا ان نرى التشبيه بتحديدده دائما على دلائل  
ثلاثة : المشبه ، والمثبه به ، واداة التشبيه . ومن خصائص الرمزيين من  
حيث الشكل حذى هذه الاداة كما ورد .

وكأنما لم تعد " انسانية " بعد ان ابتعدت عن نحر نار الاهواء .  
فقدت اشبه بتعال " سدم " تطفلت الى الزمن الناهي لا تبصر ولا تسمع ، ولا  
تريد ان تبصر او تسمع فتقول : " كنت انسانية ايام احتوت " ، ويتجمد قلب التعال  
فيه ، <sup>تزدني</sup> ~~وتجذبني~~ " قلبي " لفظ طالما ادار له انساني حتى ضاع معناه .  
لهذا القلب يندو كسائر الالفاظ في مفهوم الرمزيين ، وذلك ان اللفظة كانت  
لي عرلهم حرارة معنوية ، تناقلتها الالسن خلال العصور نبراهما الاستعمال  
لأبتردت وضاع معناها الاول . وهكذا خسد كل ما لي القلب من معبر

وآل الى كتلة رمال متجمدة . فتأمل " سميرة " ذاتها : " اني لست انا ... هذا اسم فني " (١) فالزمان جعل هذه المرأة تستنكر " الأنا " بعد ان ادبرت عنها حلاوة العيش ، وتتحدث " سميرة " الحالية " سميرة " القديمة ، فاذا هذه غريبة لا تتناسب اليها بشي ، هي حلم مات ، هي كائن آخر ما <sup>جدها</sup> ~~لدها~~ ولا <sup>شعورها</sup> ~~شعورها~~ لقد استحالت " سميرة " الربيع والهوى ، الى " سميرة " الشتاء والتلويح " الى جوهر ~~ها~~ متباين عن عنصر جوهرها القديم او مناقض له . وشبه الحالة المتخدرة هذه بالبدوى " يتأمل الصحراء " ، ليلة ونهاره ، اذا سئل عن لون رمالها تلعثم " (٢)

وايقظت صورة الصحراء في نفس الكاتب صورة <sup>أخرى</sup> ~~أخرى~~ : فكما ان الصحراء تمثل شق النفس واليأس و " أمست كهجوز تشنج جلدتها فلا تبذل سوى الجفاف " كذلك يعود الامل الى صدر سميرة " سرابا " يزرع فيها النشاط وسقيه بندى الامل :

" لولا السراب اى قافلة لا ينهكها طول الرحلة ، ... ساعة اليأس يضحك السراب فتعلو الهمم " (٣) هي قافلة الحياة ، حبات امرأة ، تشفق صدر الصحراء امامها الشدة القبيظ ورمز الجندب ، وجف الحلق ونفد الماء ، وانتشرت رائحة الموت والهلاك واذا بالسراب ، بالامل يرف في البعيد. اليس الانسان العوسية يلفظها اليأس فيتلقاها الامل ويقذف بها الامل الى اليأس حتى ينصرم الاجل فهذا الدخول الى الاعماق . وهذه الاشياء المهمة كاللحم والسراب . والتلويح والايحاء ، واستحالة الطبيعة الى اجواء داخلية ، كلها من الادب الرمزي . وما يؤتي على ذكره اخيرا قوله : " الحب معترك قتلاه الاوهام " <sup>(٤)</sup> ذلك ان الحب فينل يتغذى من المخلية والمخيلة بضاعتها الوهم الذي يضحج اجزاء الحقيقة كما يشاء ، حتى اذا ما انقشعت اوهام المخيلة التي كانت تبني هيم الحب اتصلت العاطفة بالواقع فانهار الحب . وهكذا فنحن نغذى لفسنا من نفسنا فنجمل الواقع ، ونجمل

(١) مفروق الطريق ص : ٢٧ (٢) مفروق الطريق ص ٢٨ (٣) مفروق الطريق ص ٣٧ .



وآل الذي كتبه رمان مجعدة . لتأمل " مسيرة " ذاتها : " اني لست انا ...  
هذا اسم فني " (١) فالزمان جعل هذه المرأة تستكرر " الانا " بعد ان  
ادبرت عنها حلالة العيش ، وتتحدث " مسيرة " الحالية " مسيرة " القديمة ،  
فاذا هذه غريبة لا تتناسب اليأس " هي حلم مات ، هي كائن آخر <sup>جدها جده</sup> ~~جدها~~  
ولا <sup>شعورها</sup> شعورها لقد امتحالت " مسيرة " الربيع والسموى ، التي " مسيرة " الشتاء  
والثلج " التي جوعر لها متباين من عنصر جوهرها القديم او مفاخر له . وشبه  
الحالة المتغيرة هذه بالسيدوى " بتأمل الصحراء " ليلة ونهاره ، اذا هو مثل من لن  
وبالها تلصم " (٢)

وايقظت صورة الصحراء في نفس الكاتب صورة أخرى <sup>أخرى</sup> : فكما ان  
الصحراء تمثل شق النفس واليأس و " أمست كعجوز تشفق جلدتها فلا تبذل سوى الجفاف  
كذلك يعود الامل الى صدر مسيرة " سرايا " يزرع فيها النشاط وحميه  
بندى الامل :

" لولا السراب اى قافلة لا ينفكها طول الرحلة ... ساعة اليأس  
يفتحك السراب فتعلو الهمم " (٣) هي قافلة الحياة ، حياة امرأة ، تشفق  
صدر الصحراء امامها لشدة القنيط ومرض الجندب ، وجف الحلق ونفذ الماء .  
وانتشرت رائحة الموت والهلاك واذا بالسراب ، بالامل يرف في انهميد اليأس  
الانسان العويصة يلفظها اليأس بقلقلها الامل ويغذف بها الامل الى اليأس  
حتى ينصم الاجل فهذا الدخول الى الاعماق . وهذه الاشياء البهيمية  
كالعلم والسراب . والقلوب والايها ، واعتحالة الطبيعة الى اجواء داخلية ،  
كلها من الادب المزمري . وما يؤثني على ذكره اخيرا قوله : " الحب  
معتوك قتلاء الاوهام " (٤) ذلك ان الحب ينفذ يقضى من الخيلة والمخلة  
بفكاعتها الوهم الذي يضخم اجزاء الحقيقة كما يشاء ، حتى اذا ما  
انقشعت اوهام الخيلة التي كانت تبني هم الحب اتملت العاطفة بالواقع  
لانهار الحب . وهكذا ننحن نفذى <sup>نفسنا</sup> ~~نفسنا~~ من نفسنا لتجمل الواقع ، ونجمل

الماضي ، ونطرح على المستقبل الموانىء الأمل البديع ، والمخيلة ذات المفهول الأكبر  
في شعورنا شغلت الشعر الرمزي دهرًا طويلًا .

فيبدو للمطلع عبر التحليل أن مسرحيته بعيدة عن شروط  
المسرحية الحديثة المتعارفة . ولنا نقصد المسرحية الكلاسيكية التي وضع شروطها  
أرسطو واتبعها شعراء اليونان والفرنسيين من بعدهم ، ثم مركزها العقد  
الثلاث : الزمان والمكان والعمل . بل قصدنا المسرحية بعد أن تحررت  
من القيود المألوفة في عهد " هوجو " ومن تلاميذه . فالمسرحية في مرحلتها  
الآخيرة ظلت محافظة على عقدة العمل : على أننا نميل إلى القول بأن " مسرحها  
الطريق " خلوة حتى من لعقدة العمل . فالحوادث ضئيلة تكاد لا تذكر  
وقليلها لا يساهم في تفهم الشخصيات ، ولا يحدد مصيرها ، ولا يخلق في ذات  
القارئ القلق أو الشوق للذين يتولدان فيه حيال المسرحيات العالمية . ولكن  
الهدف لم يكن تسلسل هذه الأحداث بترباط منطقي ، بل الانطواء على ذات المرأة  
التي مات فيها الماضي وانطفأت الحياة . فوضع على لسانها مجمل النظرية  
الرمزية في " سبر الخور " التي ترجع إلى " غوته " والتي تطورت كما  
يتبين أعلاه . ولقد استخدم ~~هذه~~ المسرحية لظهور بعض الآراء الرمزية على  
ما يبدو . <sup>فهي</sup> من هذا القبيل تنمى للمقدمة . ولم تكسب المسرحية بأسلوب رمزي  
من حيث الشكل ، ففي الشكل وضوح ، وإنما اعترت عن نظريات هذا الاتجاه  
الأدبي واستخدمت لذلك شخصية " سميرة " و " فسميرة " مريضة نفسياً ، وهي  
أشبه بحالته " المتفكرين " في فرنسا ( ١٨٧٥ - ١٨٨٥ ) . فبينما ترى مسرحيات  
" ماترنك " تركز على أعماق الذات وتصير التطورات النفسانية بحسب هذه  
الأعماق الباطنة ، فتضع القارئ في جو متعمد مضمحل ، يتبين أن هذه المسرحية  
تضيف إلى نفسية سميرة نظريات رمزية كأنها أعراب عن بعض نواحي  
" سميرة " الداخلية ، كما أنها توفق <sup>بعض</sup> فهم التوفيق إلى وضع القارئ في ذلك الجو الحزين  
البائس المريع <sup>(١)</sup> لولا الهبوط في المسيرة الأخير <sup>(٢)</sup>

(١) لقد علق الأب أنستاس الكرملي " في مقتطف أبريل ١٩٣٨ المجلد ٩٢ على هذه المسرحية تعليقا سطحيا  
آلينا إلا نعيره <sup>بالحج</sup> اهتمامنا .

## " شعوره "

لم يضع بشر فارس مجموعة من الشعر <sup>فقرنا</sup> خلافاً في دراستنا على بعض القصائد المنشورة في مجلات <sup>عربية</sup> مختلفة كالمقطوف والمكشوف والاديب وغيرها واهم هذه القصائد : " فينار مغترب " و " حرقه " " الى زائرة " ، " لفظ الشاعر " " الى عواد " ، " في جبال كافاريا " ، " رحلة خابت " الخ ، ... على اننا نقصر على بعضها للبيان المزاج العامة التي ينسم بها هذا الشعر والتي تربطه بالادب الرمزي ، متخذين اولا قطعة من قصيدة " رحلة خابت " (١) وقد نظمها في لندن عام ١٩٣٦ .

والقصيدة مقطوعتان توخى فيهما الشاعر وزنا غنائيا عرفنا له <sup>شيراً</sup> مثلاً في الشعر الاندلسي والادب المهجري . ولا ريب في ان هذه الاوزان المجتزأة من اوزان الخليل ابن احمد تتمتع <sup>بتموج</sup> العاطفة ، وتسهل على الفنان - بوجه الاجمال - التعبير عما يدور في صوره ، كما انها تمهد للقارى خلق الجو الذي يتوخاه الشاعر . ومن المقرر الثابت ان حالات النفس غير متساوية فيما بينها ، وان الحالة الواحدة تشب وتغير في اوقات مختلفة . ولما كانت الحالة النفسية لا تستمر مدى طويلاً على حالها ، غدا حزيناً بالشاعر ان ينظم القصائد الصغيرة التي تستغرق زمناً يعادل زمن حصول هذه الازمة الداخلية فليس من بد من ان يفقد الشاع - اذا طالت قصائده - شراسة من تلك الازمة التي سرعان ما تزول من اعماقنا . هذا ما كان من امر الوديسة والليازة مثلاً ، حيث تكاد المقاطع الشعرية للانما الرائعة تنحصر في اجزاء من اناشيد او في ابيات معدودة . اما الحالة التي اراد الشاعر تعبيراً عنها فلا تستمر في نفسه وبالتالي لا تنتقل الى نفس القارى ، فيكون الشعر قد ضل غايته . وبما ان الغرض من الشعر الرمزي نقل القارى الى جو شبيه بالجو الذي تخضت به ذات المبدع ، الى اصحاب هذه الادب ان يضمنوا قصائدهم الصغيرة تلك الازمة ، واجدين في ذلك سبيلاً سويلاً يقودهم الى الضالة المنشودة . اما الحالة

السائدة فعالة حزنه مؤلمة كئاسها الخيبة " :

أما سمعت معي      صوتا صريع النغم  
تلفظه اضلعي      منخلعات الهم

اضلع صور هفا

- وما علم -

الى خليج الشفا  
من الندم

هناك حيث انفصم

ماضي العمر

فلا انـ

طوى الجراح العدم

فان نفس الشاعر قد تهالكت السما . واشتد وجعها حتى ندمت على  
ما كان فطلبت استشفاء حتى اذا أبليت من دائها ~~هنا~~ مات فيها الماضي واقتطع  
منها كأنه لم يكن ، فتضمن الجراح بموته ..

وسمع العلم بان الشاعر كثيرا ما لا يعتمد الانغم والروى ، ثبت ان  
القصيد تولد قبل ان تنسكب في شكلها اللفظي ، والشكل اللفظي هذا  
يتمشى مع النغم المولد . فحق للبحانة اذن ان يحاول الرجوع الى الجو الذي  
انتج فيه الشاعر ، قلنا يحاول لان العودة التامة مستحيلة ، فالنفسيات تتشابه  
فنعتبر بالتالي ان في الروي " معي " و " اضلي " شيئا من الحزن <sup>النأخ</sup> الطاهر وفي الروي الاخر  
" نغم " وهم " وندم " و " انفصم " و " العدم " أينما متوجعا مخنوقا . تبصر النفس  
مستشفاه ، ولكن املها بالشفا . برق خلب تشك بوجوده فيعبر عن ذلك ب " هفا "  
و " الشفا " وفيهما <sup>ك</sup>من القطع السريع .

ولا تطابق .

ويعمد في المقطع الثاني الى النغم الداخلي الذي يلف القصيدة غير " ونى " و " فنا "

لان الشاعر شغل بفكرة " الغناء " وفيهما ايضا قطع سريع .

هف العلم	في صدرى المقلع
تجرى الحلم	فانتشرت اضلعي
صوتا صريع النغم	اما سمعت معي
من يأس شوق فطم	واضجة المطمح
ثم انحط	صوت شراع ونسى
يا للعلم	
اعياه هول الغنا	

فيشبه نفسه بشراع شاقه الشاطئ، الأمين شاطئ، الشفاء، فذفق علمه وسري عن أمه، وضجت مظامع جديدة فيه، الا انها ماتت بموت الشوق. هي حسرة الشراع الذي كاد يبلغ الشاطئ، فتحطم قبل الوصول، وصرع الامل فيه.

ونلفت النظر الى البيت الثالث والى تكرار " الميم " في الصدر " اما سمعت معي " ثم العودة في الروي الى الحرف نفسه في لفظة " نغم " لان الروي يعود ويلف البيت بكامله بمعناه وبموسيقاه بنوع اخص، ولقد ادلينا الى الغمضة الكبيبة التي تحدثها " الميم " و " النون " كل على حدة، واذا اجتمعتا. وفي البيت نفسه اعتماد على الصوت الذي تحدثه " السين " في الصدر " والصاد " في العجز. ففيها ايضا ميل الى " السكوت " وما لا ريب ان الانغم التي تحدثها اللفظة الواحدة توقظ في الضمير اللفاظ التي تلوها. على ان الاعراب عن ذلك كله باب من ابواب التكن فاللفظة الواحدة توقظ في احدنا ما لا توقظه في الآخر والعكس بالعكس. اضاف الى ذلك ان هذه التحليلات تفترض لدى الشاعر وعيا لكل حرف في كل لفظة ولا نعرف من تمت في شعره هذه اللفظة في التأليف الا " ملازمة " الذي حقق اقصى حدود الشعر الغنائي الفرنسي في " هيرورية " و " L'après-midi d'un faune ". على اننا في تحليلنا ههنا نحاول ان نستنتج ما نظفه ورد في عملية الخلق عند توي الشاعر ذلك. على ان التكلف باد في



القصيد عامة وفي هذا البيت خاصة " واضجة المطمح " من يأس شوق نظم "   
 فكأنما الصدر لم يوضع الا ليلسلم الروى " مطمح " وكذلك لفظة " نظم "   
 في الهجز . مما لم يسقط فيه الادباء <sup>المرزوقون</sup> الموزيق الذين وعوا قيمة الاصوات   
 في الحروف . هذا من حيث التركيب . اما من حيث المعنى - ومن المصطنع   
 ان يفصل عن مبناه - فالصعوبة تزول لدى القراءة الوثيدة اذ تدرك فكرة الماضي   
 والعدم ، ولدى الاعراب عن الصور المتتابعة . منه ان فكرة " الخابج "   
 في المقطع الاول جعلته في المقطع الثاني يشبه صدره <sup>صدره</sup> المشتاق بشراع . وتحطم   
 الشوق في صدره <sup>صدره</sup> كما تحطم الشراع قبيل الوصول . ثم انه قال " مقلع "   
 فاقصر على <sup>الصفة</sup> التي <sup>تنسب</sup> توصف لم <sup>ظلمته</sup> <sup>حفايرها</sup> <sup>فمنها</sup> <sup>البيت الآخر</sup> <sup>فمنها</sup> <sup>عن سماع الصور غرض</sup>   
 يأت على لفظة شراع فيما عدا البيت الذى سبق <sup>البيت الآخر</sup> <sup>فمنها</sup> <sup>عن سماع الصور غرض</sup>   
 وفي قصيدة " حرقه " اسفاف في التركيب ونغم . يعجبه الذوق   
 السليم وحسبك البيت الاول لبتبين هذا العجز .

امض عن شأني الطريح  
على ممالك زلزل  
ان قلبه سكر سكرة فصمت نفسه من المحسوسات وابتغى الابداد  
فاحرقته الشمس التي استهدفتها . ومنهي بهذا البيت وهو اجودها :  
" الغوايات ولد انفس عذراء تحترق "  
الضالة  
وموئدا ان امانينا وليدة النواحي الجديدة في النفس ،  
وكلمة افترت الاماني من التحقيق ماتت وفنيت .

على انه يتبين للمطلع كيف ان خلوّ هذه القصيدة من الانغمام الداخلية التي تتضمنها اللفاظ بوجه الاجمال ، تفقدها امرين اساسيين هما جوهر هذا الشعر : تفقد الجو المقصود ، والجمال الانيقي

فلا الجو منقولا ولا النغم <sup>مغنى</sup> ~~عاطيا~~ .

ولم يوفق الشاعر في قصيدته في جبال " بافاريا " اكثر من  
توثيقه هذا . وهي تدور على ازمة شوق مبهم اشبه بتشوق الرمزيين  
نحو المجهول الغريب، على انه شوق ضاقت به الآفاق ومات في تحقيقه الامل .  
ولما لم يكن بد من تحقيق هذا الشوق عاد الشاعر الى نفسه يتمتع  
بلذة الالم بين ضلوعه ، فاذا شوقه كحنين العذراء التي تخفرت قسرا  
فيبقى حبه في صدرها ليتغذى من ضلوعها .

يا حنين العذراء      صده زور الحيا  
فروى غل العناق      من ضلوع تهراق

وهو لا يشبه الشوق بحنين العذراء تصريحاً وانما يناديه  
كذلك "موقفاً ان القارى" يتم بنفسه هذه الصلة التشبيهية . ولا يخفى ما  
في <sup>موضوعة على النسخ</sup> الروى المختلف من جفاف . وعم الجفاف قصائده لما فيها من تكلف  
باد وتعمد في الفكر والالفاظ وعدم الاتمام في الاخراج الفني . ولو  
قابلنا القصيدتين الاولى والثالثة ما تصدينا له ، بقصيدة ملارمه " نسمة  
بحرية " (١) <sup>الرائحة</sup> التي تدور حول موضوع <sup>شبه</sup> ~~شبه~~ بهذا لتجلى لنا الفرق الشاسع  
بين الشاعرين . ففي قصيدة الشاعر الفرنسي نغم متراوح ينسجم ، وجو  
شوق حزين .

وبحسن بنا ان نورد له اخيراً قصيدة " الى زائرة " لما اثارته  
من ضجة يوم نشرت في مجلة " الرسالة " والمقطوف وسواهما .

" لو كنت ناصعة الجبين      هيهات تنفضي الزبارة  
- حار دعة اللفظ المبين      الحزن وهي القبارة  
" ظل على وجه الحنين      رسمته معجزة الإشارة  
خط تساقط كالجريرين      ارضى على العزم انكساره

صوت شيخ خلف الستاره  
معنى براعته البكاره  
ونهضت تهديني بحاره  
وهب تعبه الطهاره

" ماذا يوجد المحصنين  
" غيبتي في العجب الدفين  
" درا يغوت الناظمين  
" خطوات وسواس رزين

ولقد حاول بعض المتأدبين شرح هذه القصيدة (١) لانهم اعتبروا انها  
" عقدة من عقد الشعر التي لا يتسنى لاديب حلها بغير شق النفس " (٢) فيجعلها  
احدهم جيبه قديمة فقدت روعة الجمال وجف من وجهها الماء تشخص  
الى الشاعر فينفر منها وقد هبت عليها ريح الذبول ، فتغادره ، ثم  
تستيقظ فيه صورة الماضي واذ بها توافيه من جديد ، كما في قديم  
الصبا ... ويجعلها آخر غادة جمالها يطلع عليك دفعة واحدة والججر  
كله <sup>كأن</sup> في عينها : " مقلدة ناعسة زانها الفتور حتى ليبدو جفنها  
بشعرات الهدب صفا تساقط " على اننا نهمل الى ان القصيدة تحلب لبعض  
مفهومه هو في الشعر . ولقد رأينا شعراء الرمزية يضعون نظاما  
لشعرهم <sup>لفهمه</sup> الشعري الخاص ، كذا هو امر " فرلين " في " الذهب الشعري "  
و " ملارمه " في " <sup>Prose pour des poètes</sup> ~~Unité d'idées~~ " و " رمبو " في قصيدة " <sup>Les</sup> ~~Unité d'idées~~ <sup>royales</sup> ~~Unité d'idées~~ <sup>Unité d'idées</sup> وهو  
ولملارمه قصيدة تعرض فيها <sup>القصيدة</sup> ~~Unité d'idées~~ <sup>Unité d'idées</sup> وهو  
عند الخلق . وكذلك فاليري في قصيدة عنوانها " <sup>Unité d'idées</sup> ~~Unité d'idées~~ <sup>Unité d'idées</sup> فكانما  
الشاعر اراد في البيت الاول ان " القصيدة " تؤلفه وهو في حالة الوضع  
الشعري ، لانها لا تستطيع ان تستوضح اعماق النفس ، فيصاب بحمى شعر بها  
كل من ملارمه وفاليري ، فهما يتحدثان عن صعوبة الازمة الشعرية  
كما يتحدثان عن الخناز الذي تعانیه المرآة . ورأيناهما يعتبران الفن الاكبر حيث  
يبذل المبدع كل جهوده للخلق ~~الشعري~~ . اما البيت الثاني :

(١) مجلة الاديب مجلد ١٩٤٤ الجزء الثامن ص ٥٦ ز ٥٧ ، ٥٨

(٢) = = = = = ٥٧

" ما روعة اللفظ البين      السحر من وحي العبارة "

ففيه اشارة الى ان في الوضوح مللا . فالوضوح يفقد من جمال الشعر الذى يطل عليك شيئا بعد شي\* عن طريق الایحاء والاستدراج . ثم ان في الاشارة " معجزة " تعبيرية تعيا دونها الالفاظ المفسرة . فالاشارة ظل لا يفسر وانما يكتفي بالایحاء وفي الایحاء جمال ولا يريك الحنين بكامله وانما يطالعك به ويضعك في جوه .

مألفه

القصيد

فالقصيد ذات الالفاظ اشبه بستار مسدل بين القارى\* ونفس المبدع الا تجد انه ستار صوتي ، فاذا ما تنبه المتذوق الى الخاصة الصوتية استطاع ان يبلغ حالة الحنين " وللوجد " التي كان فيها الشاعر . " الستارة " جرس منتظم منسجم وتعبير عن شي\* عجزت عنه الالفاظ .

وفي البيت السادس : " غبيت في العجب الدفين      معنى براعته البكاره " اشارة الى ان المعنى البكر الذى <sup>تجمل</sup> يظل مخبئا فيها وليس بوسع القصيدة ان تسكبه في تعبير كامل . وذاك الذى غاب عن " الناظرين " في وسائل التعبير لخم يغيب عنه فان خطاه الرمزية ووعيه الكامل لكل جز\* من اجزاء الخلق الفني لديه جعله يبلغ الشعر الصافي ، ذلك " الوهب " الطاهر . وللقصيدة احتمالات معنوية اخرى كما تبين ، وذلك ، في نظر المتذوقين بهذا الادب لا يُعيب شعرهم بشي\* .

هذا وللشاعر اقوال مختلفة في الاداء الشعري يبلغ بعضها :

" وعلى الشاع الحديث ان يصوغ عبارته على حسب ما يستأنس حسه اللغوى يفيض هاجسه .. " نريد اليوم شاعرا يحوك ويوشي على نحو يخيّل اليك انه غريب وما هو والله غريب ولكه جار على غير مثال موقوف ... " (١) فيميل اذن الى ان هذه الغرابة التي شعر بها القارى\* صادرة عن عدم تأهيه الكافي لقراءة هذا النوع . زد على ذلك انه يجعل " الغرابة " المتعمدة

من شروط الشعر الذى يتغنى .

وقصاراه ان بشر فارس وقف على حقيقة الاتجاهات التي تجلى عنها  
الادب الرمزي وحاول تحقيقها في " المسرحية " فجاءت مسرحيته <sup>بعيدة</sup> ~~على~~ <sup>عن</sup> ~~المزاي~~ <sup>التي</sup> ~~علاقتها~~  
المسرحية الفرنسية التي من بابها ، وفي الشعر فجاء شعره - على قلته - غويا على افراط في  
التأنيق التعبيري . مصابا بشي\* من العنت اللفظي . ولما كانت اللفظة في عرف من  
توجه في هذا النحو الادبي ، قائمة على خصائصها الغنائية والايقائية  
وعلى استعمالها بطريق يخالف المسلك المألوف ، وكان من شعره ما يظهر  
عدم التوفيق الى <sup>انقال</sup> ~~الكلمة~~ <sup>بمثل</sup> هذه الخصائص التعبيرية ، حدث خلل بين المعنى  
والمبنى ( لان اللفظة لم تعد تلايس المعنى المقصود - او الجو ) افضى  
الى التكلف والشحوب .

واذن فنفهم بعض الاتجاهات الروتينية شي\* والانتاج الذى يريد هذا  
اللون الادبي ويعتمده شي\* آخر .



ولنتقل الآن الى قطر آخر توغل في دراسة هذا الادب فدنا <sup>منه</sup> ~~هنا~~ واختبر تفهمه <sup>اليه</sup> ، فحاول ان يحققه ، بعد ان وقف على معظم اسرار وسائله <sup>التعبيرية</sup> ~~البصرية~~ . ذلك ان الادب اللبناني في نزعتيه الحديثة البعيدة عن الصحراء <sup>التي</sup> ~~التي~~ من اوروبا ولتنقعه بثقافتها العلمية والفلسفية والفنية اعتبر ان الحضارات منفصل بعضها عن بعض ، واستشعر ان الادب العربي غريب عنه بعيد عن روحه . فتحدث بلبنان وبالشخصية اللبنانية ، محاولا ان ينفى عنها كل لون عربي وكل صلة رحم تصله بالاقطار العربية الاخرى المتاخمة والجاورة ، وجعل هو "الادباء" يحددون للبنان ثقافة خاصة منفردة مستقلة بحد ذاتها ، <sup>عائدة الى بعض</sup> ~~هي مزيج من~~ النسب الفنيقي يتغنون به وباجاده من شواطئ صور الى بطولة قبطاجية الى السفن الشراعية تختر البحر وتحمل حروف الهجاء والفكر والتجارة الى الغرب ، فتوقظه من سباته . كما ان اصحاب هذه النزعة حملوا على المقلدين المسرفين في التقليد ، راثين ان في التقليد تزمنا ، وفي التزام اللغة القديمة الجزلة الصحراوية نفورا وانقباضا . فحملوا على المقلدين المعتدلين امثال " الاخطل الصغير " - فلا فعابوهم باستعاراتهم القديمة وتشابيههم التي حذوا فيها حذو شعراء العباس وسواهم من شعراء القديم كشبيه العينين الجيلتين " بعين المهى " والعنق بعنق الظبي (١) .

ثم ان هذه الفئة الجديدة المسرفة في التجديد لم تر في الادب العربي ما هو عالمي فيرتوى به غليلها ، فحكمت عليه بدون تدبر . لان المطالعة العربية الوافية لم تتم لها ، لانصرافها الى آداب الفرنجة اكثر من من وقوفها على آداب العرب ( ومآله تأخير المدارس الارسالية في المتفشى بواسطة الثقافة وان الادب الغربي اقرب الى حياتنا الداخلية والدينية والى ذوقنا المستحدث من الادب العربي الذي يرجع الى قرون خلت . فان حاجتنا النفسية تغيرت ومفهومنا للفن اصابه التبدل ) - واذن فهذه الفئة ابتغت ان تنتزع عنها الصفة العربية نسبيا وانتاجا لا كرها بالادب العربي وانما لجهلها حقيقة الحق ولعجابها بما اعطى الغرب لانه يعبر عن حاجاتها النفسية . واعجابنا بالغرب اوسع من ان يحد في الادب ، فهو ناتج عن " قوة الغرب " التي فرضت ذاتها على الانسان ، كانسان بعد نظرية " نيتشه " فغفلت عن الحقوق المهيبة <sup>التي</sup> ~~التي~~ الانسانية التي بشوت بها النور (١) اشارة الى قصيدة الاخطل الصغير ومطلعها " المهى اهدت اليها المقلتين ... والظبي اهدت اليها العنقا "

الفرنسية ووضعت الحق في نصاب القوة . ثم انها اتبعت لفكرتها اللبنانية المستقلة  
القائلة بأن للبنان تاريخه قالت بوجود ادب لبناني يتجلى بالوان قشبه متنوعة من طبيعة  
لبنان وثقافته . . فلبنان في نظرهم ~~لهم~~ تاريخه لان العرب ، لم يغادروا الشاطئ  
في عهد معاوية (١) فلما بلغوا الجيل اللبناني . وظل اهلوه في مفازهم  
وفي اديرتهم قابعين . وللبنان ادبه الخاص . فادبه لا يرجع الى ما  
وراء القرن الثامن عشر (٢) . فنشرت القصائد التي تتغنى بمجد " صور " وقرطاجه  
و " هملقار " و " هنيعل " يتوخون فيها احياء المجد القديم ومجدون لبنان <sup>مجدون</sup> و <sup>مجدون</sup>  
" للحجر فيه رسالة " وكان ان نشأت حركات اقليمية بين مصر ولبنان . قصب ادباء  
مصر كل النهضة الحديثة الى المصريين وخذوا حق اللبنانيين في المساهمة بخلق  
النهضة ففتح عن قلل لبنان في تاريخه وعن الحركات الاقليمية واستكافه عن الثقافة  
الازهرية شعر لبناني يستلبي من الادب الاوربي مباشرة ، ومن الادب الفرنسي بنوع  
اخر ( لان الثقافة الفرنسية وآدابها تعممت خلال الانتداب ، فتزود بها معظم  
الادباء كما سر ) . واخذ للاجبياء الشعراء بالادب الرومنتيكي اولا جسد الاخيد فترجموا  
ما وقع منه في انفسهم ترجمة حرفية او بتصرف (٣) وكان لمصر منه حظ وفير (٤)  
وكان منهم من نسج على منواله لانه لاقى فيه طريقة مثلى للتعبير عن  
آلامه وآماله الفاتحة . واميل الى ان الاسباب التي دعت الى " داء العصر "  
بعد اندحار نابوليون لشبهه بالتي زينت للمصريين واللبنانيين هذا الادب وذلك  
بعد فشل الدستور عام ١٩٠٨ وبعد آلام الحرب الكبرى وقد تصاعدت من  
التراب رائحة الموت والفناء في الشرق . على ان جبران جبران ، وقد قهر عن  
الكتاب المقدس ومذهب القوة النشي والطبيعة اللبنانية كما قهر عن الرومنتيكية فلم  
يترك في هذا الباب زيادة لمستزيد . فنحنا من كان بعده نحوه ، على ان تقليدهم  
له ولادب الفرنسي جاء شاحبا سطحيا يكاد يكون مستكرها لما فيه من تقليد  
باد وميوس . فحدث رد فعل كالذي حدث في فرنسا في الراس الاخير من

(١) ان معاوية صالح اهل الجبل عليه بجزية . (٢) الاديب - ما هو الادب اللبناني مجلد ١٩٤٤  
الجزء الثالث ص : ٤ . (٣) نشير الى ترجمات الياس ابي شبة : بول وفيرجيني وغازيلا واتالا وغيرها الى  
قصيدة المسلول بشاره الخوري " والبحيرة " لفياض والمادة اوسع من ان تقيد في حصر . (٤) لتراجع مؤلفات المنقولي  
الشاعر بول وفيرجيني وماجدولين وترجمات الزيات وشعر علي محمود طه المهندس في معظمه مصطفى بهذا الادب .

الفرنسية ووضعت الحق في نصاب القوة . ثم انها اتباعا لفكرتها اللبنانية المستقلة  
القائلة بأن للبنان تاريخه قالت بوجود ادب لبناني يتجلى بالوان قشيه متنوعة من طبيعة  
لبنان وثقافته . . فلبنان في نظرهم ~~له~~ تاريخه لان العرب ، لم يغادروا الشاطئ  
في عهد معاوية (١) فما بلغوا الجيل اللبناني . وظل اهلوه في مفارزهم  
وفي اديرتهم قابعين . وللبنان ادبه الخاص . فادبه لا يرجع الى ما  
ورا القرن الثامن عشر (٢) . فنشرت القصائد التي تتغنى بمجد " صور " وقرطاجه  
و " هملقار " و " هنيبل " يتوخون فيها احياء الجدد القديمين ومجدون لبنان ~~وطلوع~~  
" للحجر فيه رسالة " وكان ان نشأت حركات اقليمية بين مصر ولبنان . فنسب ادباء  
مصر كل النهضة الحديثة الى المصريين وخسوا حق اللبنانيين في المساهمة بخلق  
النهضة فنتج عن تقلص لبنان في تاريخه وعن الحركات الاقليمية واستنكافه عن الثقافة  
الازهرية شعر لبناني يستغني عن الادب الاوربي مباشرة ، ومن الادب الفرنسي بنوع  
اخر ( لان الثقافة الفرنسية وآدابها تعممت خلال الانتداب ، فتزود بها معظم  
الادباء كما سر ) . واخذ للاخيار الشعراء بالادب الرومنتيكي اولا جدد الاخذ فترجموا  
ما وقع فيه في انفسهم ترجمة حرفية او بتصرف (٣) وكان لمصر منه حظ وفير (٤)  
وكان منهم من نسج على منواله لانه لاقى فيه طريقة مثلى للتعبير عن  
آلامه وآماله الضائعة . واميل الى ان الاسباب التي دعيت الى " دا' العصر "  
بعد اندحار نابوليون لشبيهة بالتي زينت للمصريين واللبنانيين هذا الادب وذلك  
بعد فشل الدستور عام ١٩٠٨ وبعد آلام الحرب الكبرى وقد تصاعدت من  
التراب رائحة الموت والفناء في الشرق . على ان جبران جبران ، وقد قبس عن  
الكتاب المقدس ومذهب القوة النشي والطبيعة اللبنانية كما قبس عن الرومنتيكية فلم  
يترك في هذا الباب زيادة لمستزيد . فتحا من كان بعده نحوه ، على ان تقليدهم  
له وللادب الفرنسي جاء شاحبا سطحيا يكاد يكون مستكرها لما فيه من تقليد  
باد وميوع . فحدث رد فعل كالذي حدث في فرنسا في الربع الاخير من

(١) ان معاوية صالح اهل الجبل عليه بجزية . (٢) الاديب - ما هو الادب اللبناني مجلد ١٩٤٤  
الجزء الثالث ص : ٤ . (٣) نشير الى ترجمات الياس ابي شبك : بول وفيرجيني وغرازيلا واتالا وغيرها الى  
قصيدة المسلول بشاره الخوري " والبحيرة " لفياض والمادة اوسع من ان تقيد في حصر . (٤) لتراجع مؤلفات المنفلوطي  
الشاعر بول وفيرجيني وماجدولين وترجمات الزيات وشعر علي محمود طه المهندس في معظمه مصطف في هذا الادب .

القرن المنصرم . فكما ان الرومانتيكية لم تعمّر كثيراً ( ١٨٣٠ - ١٨٤٨ ) وان بقي للرومانتيكية اثر بعد ١٨٤٨ فذلك لان هيجو، وهو رئيسها، نيف على الثمانين ( توفي عام ١٨٨٢ ) وشعره في آخر حياته، وهو ارفع شعر، يختلف اختلافاً بينا عنه في عهد الرومانتيكية ومقدمة كردمول " . ففي شعره هذا بؤادر رمزية ) بل ماشت الادب الجديد في عهد بودلير والبرناس، كذلك ما لبثت في لبنان حتى خبت. وأن جرى التطور نحو النزعة الرمزية لم يبق منها الا شعاع واذن فالرومانتيكية في لبنان، مثلها في اوريا، اشتملت على بذور حياتها وموتها وقام على انقاضها اتجاه جديد .

ولم يكن الميل الرمزي في الادب اللبناني رد فعل في وجه الاتجاه الرومانتيكي فقط، بل كان ايضاً وبنو اخص اعراضاً عن الطريقة الترسلية <sup>المعارضة</sup> ~~المنطوق~~ وخروجاً على المألوف في الشعر . وفي الاعراض عن الطريقة الترسلية المتعارفة استنكروا التعاقب على المعنى الواحد، وتعتمد السجع والتجنيس والارصاد والتعجّر اللفظي، واغفلوا الالفاظ التي لا تنسب الى البيئة الحديثة بشيء، ولا تعبر عن نزعاتنا واهوائنا وحاجتنا وادخال لغتهم الفاظاً قد تكون مستقاة من اللهجة العامية على انها لغة الحياة، او منتقاة منها فيها من قيم معنوية <sup>حيوية</sup> ~~جذابة~~ وغنائية غافلين احياناً عن قواعد البلاغة، انهم طالما سخرُوا البلاغة للغناء، معتبرين ان جوهر الشعر غناء قبل ان يكون معنى وبلاغة في اللفظ . فأتروا الجاحظ واما الفج لقرب اسلوبهما من الطبع واعرضوا عن اسلوب عبد الحميد واصحاب المقامات وذوى الصناعة كما انهم قربوا منهم ولي الدين من المحدثين واشاحوا عن النهضة <sup>الادبية</sup> اللغوية وبخسوا المنطوق في حقه لما وجدوا في اسلوبه من تعاقب على المعنى الواحد وبعد عن الطبيعة والفكر الصحيح وقرب من الصناعة والثقافة الازهرية .

اما خروجهم عن المألوف من الشعر فعلى بابسين : المعنى والمبنى . ففي باب المعنى ادخلوا على الشعر ما حملته اليهم الثقافة الحديثة من فكر ومجردات . واستمدوا استعاراتهم وتشابيههم واصافهم من الطبيعة اللبنانية المختلفة عن طبيعة الاقدمين، ومما زين لهم ادب الغرب، ولا غرو، فان تذوقنا لما يحيط بنا يتغذى ونمو ويصقل بذوقه الفنانين، فالفن يجمل الطبيعة او انه يجهز حواسنا

القرن العشرين . فكما ان الرومانسية لم تعمّر كثيراً ( ١٨٣٠ - ١٨٤٨ ) وان بني للرومانسية اثر بعد ١٨٤٨ فذلك لان هيجو وهو رئيسها فيف على الثانيين ( توفي عام ١٨٨٢ ) وشعره في آخر حياته ، وهو ارفع شعره ، يختلف اختلافاً بينا عنه في عهد الرومانسية و مقدمة كيرمول " . ففي شعره هذا بؤادر رمزية ) بل عاشت الادب الجديد في عهد بودلير والبرناس . كذلك ما لبثت في لبنان حتى خبت وآن جرى التطور نحو النزعة الرمزية لم يبق منها الا شعاع واذن فالرومانسية في لبنان ، مثلها في اوريا ، انشطت على بذور حياتها وموتها وقام على انقاضها اتجاه جديد .

× ولم يكن الميل الرمزي في الادب اللبناني رد فعل في وجه الاتجاه الرومانسي فقط ، بل كان ايضاً ونوع اخر اعراضاً عن الطرية التوسلية <sup>المتعارضة</sup> وخرجوا على المألوف في الشعر . وفي الاعراض عن الطرية التوسلية المتعارضة استنكروا التعاقب على المعنى الواحد ، وتعهد السجع والتعريض والازداد والتعقير اللفظي ، واغفلوا الالفاظ التي لا تنسب الى البيئة الحديثة بني\* ولا تعبر عن نزعاتنا واهوائنا وحاجاتنا وادخلوا الى لغتهم الفاظ قد تكون مستقاة من اللهجة العامية على انها لغة الحياة ، أو منقاةً منها فيما من قيم معنوية <sup>جديدة</sup> وفنائية فائزين احبانا عن قواعد البلاغة ، انهم طالما مخبروا البلاغة للغة\* ، مهتمين ان جوهر الشعر غنياً قبل ان يكون معنى ولاقه في اللفظ . فافسروا الجاحظ واما الفصحى لقرب اسلوبها من الطبع واعرضوا عن اسلوب عهد الحميد واعجاب النماذج وذوى الصناعة كما انهم قاربوا منهم ولي الدين من المحدثين واشاحوا عن النهضة/ اللغوية ونقصوا المتلوطي حقه لما وجدوا في اسلوبه من تعاقب على المعنى الواحد ومعد عن الطبيعة والفكر الصحيح وقرب من الصناعة والنتانة الازهرية . ×

اما خروجهم عن المألوف من الشعر فعلى بابين : المعنى والبنى . ففي باب المعنى ادخلوا على الشعر ما حطته اليهم الثقافة الحديثة من فكر ومجربات . واستمدوا استعاراتهم وتشبيهاتهم واصنافهم من الطبيعة اللبنانية المتطلعة عن طبيعة الاقدمين ، وصار <sup>ين</sup> لهم ادب الغرب ، ولا غرو لان تذوقنا لما يحيط بنا يتغذى ونمو وحقل بذوق الفنانين ، فالن يجل الطبيعة او انه يجهز حواسها



لتناول ما تعجز عن تناوله في حالتها البدائية قبل ان تهذب وتشحن (١) ويكلام آخر  
انهم جعلوا شعرهم من صميم حياتهم فاسبقوا عليه الاخلاص ونزعوا عنهم التقليد فلم يعد شعرهم  
شعر الحفلات والمآتم، وليس خروجهم من باب المبني باقل حظا فانهم عنوا بالالفاظ الشفافة  
ذات الارتفاع المأنوس، واسقطوا الوحشي من الكلم معتبرين ان وحشي اللفظ لا يتألف مع المعنى الرقيق  
المستحق الذي لا يستخرج الا بشق النفس. وتوغلوا في ذلك حتى الاسراف. فانهم  
لعدم وقوف بعضهم على اصول البيان واللغة ايمتتهم حيلة التعبير فأووا الى لغتهم  
العامية يستقون منها ما دونه المعجم وما لم يدونه احيانا معتبرين ان اللغة المحكية  
هي لغة الحياة وينبغي الا يكون التعبير الا بلغة الحياة. ما بلغ بهم الى  
التضليل والتفجير فحملوا على الفصحى وذات الالفاظ الصحراوية حملة شعواء  
واشترعوا بأن يرفع مستوى العامية حتى ترتقي وتصلح اداة للتعبير -  
على ان الفكرة ماتت في المهد.

واذن فهذا الاتجاه الرمزي اللبناني كان وليد اثنين : ١ - رد  
فعل في وجه الرومانتيكية المائعة والادب العربي الصناعي ، ٢ - والحاجة  
الى التعبير عن حياة جديدة . فأدوشتهم الوسيلة الادائية فأووا الى الاسرار  
التي استكنها اساذنتهم الشعراء الغربيون ، ثم انهم اعتبروا ضلة ان ادبنا  
القديم دأب على الصناعة واهمل الفكر ، على انهم هم ايضا لم يستقصوا  
معالم الفكر التجريدي ، بل سبوا غور النفس يبحثون عما يجول في العقل  
الباطن ما اظهره مجهر السيكلوجيا الحديثة . وهكذا اتصلوا ببعض المظاهر الجهرية  
الرمزية في بعض الاسلوب والمعنى ، اما كيف تبدوا الصلة فهذا ما نحاول  
تبيانها بخطى ثلاث :

١ - من شعرهم مزيج من الرومانتيكية والرمزية واقتصرنا في تمثيل هذه الفئة  
على "يوسف غصوب" ومن ضعفت في شعرهم الصيغة الرومانتيكية واستحالت  
في معظمها الى اتجاه رمزي واقتصرنا في تمثيلها على "سعيد عقل" .

(١) لقد ترفف حس الشعراء العباسيين وشذت اذواقهم بعد اتصالهم بالام المقهورة فتغنوا بما  
لم يتغن به القديما .

فأجزنا الأولى لأنها بادرة واتسعتنا في الثانية لأنها تحقيق لما نحن في صدره  
ثم لم نر محيصا عن إيراد بعض الروافد في شعر "لبكي" وسواه .

يوسف غصوب : " العوسجة الملتهبة والقفس المهجور " (١)

عندما سئل "فرلين" عن شعره الرمزي ذات مرة أجاب : ليس شعري رمزيا  
بشيء وإنما صور ما يجول في نفسي من الآم وأفراح ، / اتسمون ذلك رمزا . " والحق أن  
شعر غصوب نفثات شاعر قذفها صدره " في بيض الليالي وسودها " هي أحلام  
وجنات . ورجاء . وخيبة . وتشاء . وحزن عميق ، كما هي حب طاهر وشهوة  
دنسه . وطيب القماس . ثم زوارق وأوراق وارفة وظلال مؤهرة يغمرها ضياء تنفوخ  
منه الطيوب والخمور " ويقول في مستهل مجموعته أن شعره صورة قلبه  
ففي حالات شقائه وتعاسته وحالات سعادته وأفراحه :

" لا حكمة فيها ولا عظة . . . بل صورتني صورتها بيدي

" حالات نفس في سعادتها أوني كآبتها ولم أزد . "

على أن هذا الشعر المتدفق من خلجات النفس ليس يبعيد عن الشعر  
الرمزي بل يلتقي به بنواحي عديدة أهمها أن في المجموعتين وفي شعره عامة لونا  
ارستقراطيا انيقا خلوا من الاسفاف اللفظي والمعتاد المألوف والارستقراطية من ضمن تحديد  
الشعر الرمزي . ويرجع ذلك الى العناية الكلية التي عندها اصحاب هذا الادب  
في الاخراج فلقد تغلب على غصوب الفن قي الاخراج ( بفرق ان العاطفة لدى  
الرمزيين وان لم تكن عماد الشعر - لانهم حاولوا اخادها معتبرين ان الشاعر لا ينبغي  
ان يكون تحت ضغط عاطفة قوية لئلا تخفف حدة العاطفة من قوة امكانيات الاداء  
القني - فتعجز عن ان تعدّي القارى بحالة نفسية كأنما الاخراج المتقن يحييها من جديد  
بيننا نراها في مجموعة غصوب وقد بهتت وذبلت احيانا حتى مسها تكلف )

أما الحواس في شعره فمتصل بعضها ببعض فالألوان قد توقظ  
فيه الاصوات ، وكذلك العطور وبأماكنها ايفاظ الألوان ، والحقيقة راهنة فيولوجيا

(١) للشاعر قصائد نشرت في مجلات لبنانية مختلفة كالمكشوف والاديب من مثل "جبايرة المجد" و"الانتظار" و  
"الرعدة الأولى" و"المتجردة" و"الغدائر" والمواضيع احريها ان تكون موحاة من قصائد للرمزيين .

في ان المناطق الدماغية التي تفد اليها الانفعالات الخارجية عن طريق الحواس المختلفة ، متقاربة محتبكة ، متوحدة وذلك كثير في الشعر الرمزي وليس من حاجة الى العودة اليه . (١)

ويقول الشاعر : " اسمع القلب خافقا في ضلوعي ... وارى الطيب في الحديقة سارى " ترشف اللهب من ذراع حبيب ضم من جسمه شرارة نار

ويستري الانتباه هذا الطيب الذي تراه العين . فالحاسة الشاملة ايقظت في نفسه صورة العطر في انتقاله وتأرجحه من ناحية الى ناحية عبر الروع . وفي قوله " ترشف اللهب " مفاجأة ، فلو قال من " ثم " لآثر ذلك متعارفا مألوفا اما اردافه " من ذراع " فتتجلى عن جدة فيها الشهوة التي توقظها ضمة الذراع في الحبيب . فكأنما تسقي حبا عابثا وتسقي . وسرت الشهوة من ضمة الذراع الى جسد المحبوب وجسد المحبوب ، وقد حم من اللذة ، استحبال نارا تستعر . وليس في المعنى غموض فلربما كان الشاعر الرمزي يحذف لفظة " جسم " في العجب ويترك القارئ امام " ضمتها شرارة نار " وبواسطة وسائل مختلفة موسيقية وإيحائية يفضي به الى ادراك ان ما يتحدث عنه انما هو " شهوة الجسد " ، وهذه من صفات الأدب<sup>الرمزي</sup> المتقل . وفي بعض قصائده ما يذكر بالحس العارى . والشهوة الجسدية الصارخة تذكرنا بصور لبودلير في مقطوعته " الجيفة " وفي الجو البائسي . فيقول عن شاعر الراهب :

تعوى مولولات جياعا      كذاب يعوين في الدوطلس  
كالحات تدب من كل صوب      كدبيب الديدان في جوف رمل

فيتبين انه يعرب عن نفسية الراهب ، وقد نشأ فيها عراك بين التنسك والشهوات ، ان تستيقظ الشهوات في الذات تتأكله . على ان تشبيهه في مجمله وصوره عامة مثقلة بالمادة . فلو وكل الامر الى شاعر رمزي لتروك في البيتين ما يلي :

(١) راجع ما عرضناه عند نظرية العلاقات " لبودلير " ونظرية " ريمبو " في الاحرف الصوتية .

" شهوات تعوى ، وقبر تنهشه الديدان ، نفسه " ولاحاط قارئه البصير علما  
بالمقصود بوسائل ايدائية على ان هذا لم يتحقق الا لدى " ملازمة " حيث تعبرت التشابه  
من مادتها وتحولت الصورة الى رمز مجرد .  
وقوله في الفاسقات ض

" فاجرات النهود مبتسمات بشفاء عطشى الى الفحش ييس "

تذكرنا بقصيدة لبولجير " عنوانها " البوهيميون " . ولتنبه الى ما في لفظة  
" فاجرات " من صراخ لكى الشهوة . وتلاها في العجز " عطشى الى الفحش " وتلتها  
" ييس " بحيث ان لفظة " ييس " وهي الروى عادت ولقت البيت بكامله نغما ومغنى  
وفيها الجفاف وشدة التشهي وجس في النغم . فالباء الساكنة الواقعة في  
الوسط تمثل حالة الشاعر المختزنة وهو يعيش تلك الفترة الخلاقة كما  
تمثل - بحال الطبع - ما يجول على الشفام المندلعة من حرارة الرغبة .  
واذا جمح به الخيال فهو وان مديدا لا يخرج عن معالم المعنى  
تمام الخروج وانما يهديك اليه دون ان يعطيكه دفعة واحدة ، فيبقى للقارئ  
لذتين : " البحث عن الشيء " و " الوقوع عليه " .

" وله من الرمزيين موسيقاهم على غير تعنت في المزاجية بين  
مخارج اللفاظ ومقاطعها " (١) تشير بنوع خاص الى قصيدة عنوانها " اوراق  
الخريف " حيث يتراوح النغم مع حالة الشعور بالغناء وفكرة <sup>النزاهة</sup> التهيبة اللتين يتوخاهما .  
واتضح لنا ان غموضه لم يكن شاملا ولربما كان مرجع ذلك تاثير الشاعر  
بيوليد بيولير من الرمزيين و " فيولير " <sup>بعض</sup> النظريات الرمزية اما شعره <sup>فخلع</sup> فخلع  
المعنيات بعيد عن غياهب الطلاس . ناهيك عن اعجابه بالوضوح <sup>من</sup> <sup>الان</sup> من  
والتحليل النفسي في ادب " راسين " من الكلاسيكيين وعن عنايته في احكام التعبير . ثم  
عن تأثره بالادب الرومانتيكي خاصة " قصيدة الانتظار " تذكرنا بليلة اكوير للشاعر





موسى وما ذكرناه في امر الموسجة والقص " ينطبق على مائتين تصانيد الطهارة  
وعلاصة القول ان غصوب ترك في الشعر العربي " لونا خاصا في عداد الاسوان  
الجديدة " . هنا مئات فن الشعر القديم <sup>شعر</sup> الباقى والمدايح والاعباد والواسم <sup>والفتى الى</sup>  
الطهر على النفس <sup>لقرى</sup> من احوالها وحالاتها .

ولغصوب مقال (١) عنوانه " حان للادب ان يعتنق من يهوده " يتأثر  
ليه غطى النقاد المتخذين مبادئ الرمزية مثلا اعلى فيحدث عن مواضع الشعر ووجوب  
تطور اماليه . الا ان شعره لم يكن بهذه الحلى فجاء وفيه جسر <sup>وأخل</sup> الانتاج  
بالقوانين السكونية .

مسجد عتيل : رأينا ان نقسم ادب مسجد عتيل الى ثلاثة اقسام : ما جاء في  
مداخرات له لم ينشر منها سوى اليسير والمقدمات التي وطأ بها لمؤلفاته  
او لمؤلفات سواه ، ثم الانتاج الشعري بحد ذاته . وهو على ضربين :  
المرحبة . والقائد المختلفة مفردين للمجدلية بابا خاصا .

اما المداخرات فانهما " الكلمة " و " الجاهلية تلك الصور المسحورة " <sup>المادة الشقية</sup>  
و القصيدة هذه الجنية البيضاء " و " محاولات في جمالية الشعر " (٢) ولم يظهر منها  
الا قسم من الاخيرة . وفي الأوليين اقتصد الشاعر بحثا في جوهر الموضوع  
ورفعه في اطار قصة اشخاصها يمزجون في اسائهم ونظرياتهم . وفي الثالثة  
تكلم على موضوع الشعر كن مسيرا للفتنة الفلزات الشعرية المبيكة من <sup>تصدي الربيع لابن الرومي</sup> <sup>المادة الشقية</sup>  
الاصغر <sup>المادة الشقية</sup> جاملا نوا <sup>المادة الشقية</sup> هذه القصة ثلاث اقسام : " الارض في روض " . . . تخرجت  
مستبرا سائر ما فيها تفسير لا خلقا صحيحا .

على ان هذه المداخرات متقنة جميعها من النظريات الحديثة في  
الفن الشعري . وتمسكت وشاعت في كتب الفلاسفة الذين شغلهم الناحية الخلقية  
في الفن امثال <sup>برجنين</sup> " و " <sup>برجنين</sup> " والنقاد الذين درسوا الاداب الحديثة على ضوء

(١) البكوف في عدد خاص لغصوب مجلد ١٩٣٢ ص : ٦ و (٢) نشرت مادة هذه الاخيرة في المكوف  
المجلد ١٩٣٤ العدد ١٢١ ص : ٢ وفيها موجز ما اراده .  
.. /

نظريات الادباء وانفسهم تشير الى " بالي " والاب بريمون " و " والان " و " مونييه " و ( تيبوده " ، ثم كما كتبه بعض الادباء بعد ادغارو وبودليير ونعني ما خلفه " ملازمه " في كتاباته التي اشرفنا اليها ونرى <sup>خاص</sup> ما جاء به " فاليري " ( في - *introduction à la poétique* de Gas. Saussure, - *Pièces sur l'art, Rhumbs - Eupalinos, - variétés* ) في احاديثه عن الفن عامة والشعر خاصة . وبمؤلفنا الا تكون هذه الدراسات بين يدينا اذن لتيسر لنا ان نرجعها الى اصولها التي انقزعت منها . ولا ضير في استفادته هذه النظريات فان الحضارات في قاموس نشوئها الفكرى متكاملة متزايدة مستفادة والمستنبط فيها عارض .

على ان في سلسلة المحاضرات التي عنوانها " محاولات في جمالية الشعر " عودة اجمالية الى بعض مفهومات المتأثر جطة <sup>بمعنى</sup> ذكرنا ، وقد حاول تطبيقه على الشعر العربي وبوكده الخروج عن التقليد كما خرج من قيس عنهم على تقليدهم لادراك ادب جديد . اما النقطات الاساسية فهي ذى :

يتخذ البيت العائر : " تمتع من شميم عرار نجد ... فما بعد العشية من عرار " ويستبدل لفظة واحدة ( تمتع ) بلفظة ( تملوا من ) باعتبار ان تملى من عمره مؤداها استمتع به . محافظاً على استواء الوزن في تفصيله كما حافظ على معنى البيت . فيستنتج من ذلك ان استبدال لفظة واحدة قضت على البيت الكامل " وينضوي به البحث الى ان الشعر في البيت ليس " بقائم على فكرته والصورة والعاطفة " " وان درس الشعر على ضوء الصورة والفكرة والعاطفة هي طريقة ان لم يكن مغلوطة فأقله ناقصة " (١) وان البيت الشعرى وحدة لا تتجزأ " وكل حاتم انفلت من عمل صامت ولكنه طويل وضي " اشارة الى بسببه " اختراها " وحالة اختصار ، تهى الخلق الشعرى ، والى ان هذه الحالة المهيئة ابعاد غورا واعمق واغنى من الاخراج الفني نفسه ، فالتعبير لا يستوعب كل ما في النفس (٢) . ولقد قال الاب بريمون : " بالامس كما نقول في هذا

(١) المكشوف - مجلد ١٩٣٧ العدد ١٢١ ص : ٢ وراجع فاليري *variétés* ص ٤٥ و ٥٥ في هذا الصدر .  
(٢) ان كل ما ورد في هذا الباب عنه الاب بريمون في كتابه " *la poésie Pure* " و " *Prière et Poésie* " وفي كتابه " *Racine et Valéry* " - وراجع في المادة في كتاب فاليري عنوانه " *محمدي لشر* ص ١٠٠

- ١ -

نظريات الادباء وانفسهم تشير الى " بالي " " والاب بريون " و " والان " و " مويه " و ( تيوده " ثم ما كتبه بعض الادباء بعد ادقارو ويولير ونعني ما خلفه " ملازمه " في كتاباته التي اثرتنا اليها ونوع خاص ما جاء به " فاليري " ( في *Introduit. à la poésie* : *Poésie pure* - *Poésie* - *Rhymes* - *Supplément* ; *variétés* ) *Bégas, Sans, Dessin* - *Poésie sur l'Art* - *Rhymes* - *Supplément* ; *variétés* ) في احاديثه عن الفن عامة والشعر خاصة . ويؤسفنا الا تكون هذه الدراسات بين يدينا اذن لتيسر لنا ان نرجعها الى اصولها التي انتزعت منها . ولا غير في استقائه هذه النظريات فان الحضارات في ثاموس نشوئها الفكري متكاملة متزايدة مستفادة والمعتبط فيها عارض .

على ان في سلسلة المحاضرات التي عنوانها " محاولات في جمالية الشعر " عودة اجملية الى بعض مفهومات المتأثر حطة بمن ذكرنا ، وقد حاول تطبيقه على الشعر العربي وبوكله الخروج عن التقليد كما خرج من نهجهم على تلبدهم لادراك ادب جديد . اما النقطات الاساسية فهي ذى :

يتخذ البيت العائر : " تمتع من نهم عرار نجد ... لنا بعد المشية من عرار " ويستبدل لفظة واحدة ( تمتع ) بلفظة ( تلوا من ) باعتبار ان تلوى من عسره مؤداها امتنع به . محافظ على استواء الوزن في تفصيله كما حافظ على معنى البيت . فينتج من ذلك ان استبدال لفظة واحدة قضت على البيت الكامل . ونفي به البحث الى ان الشعر في البيت ليس " بتأليف على فكرته والصورة والعاطفة " " وان درس الشعر على ضوء الصورة والفكرة والعاطفة هي طرية ان لم يكن مغلوطة لأقله ناقصة " (١) وان البيت الشعري وحدة لا تتجزأ " وكل نام انقلت من عمل عامت ولكنه طويل وفني " اشارة الى بسبه " اغترافاً " وحالة اغترافه تعني الخلق الشعري ، والى ان هذه الحالة المباشرة ابعاد غورا وامنى والفنى من الاخراج الفني نفسه ، والتعبير لا يحتجب كل ما في النفس (٢) . ونقد قال الاب بريون : " بالامس كنا نلوى في هذا

(١) المكشوف - مجلد ١١٣٧ العدد ١٢١ ص : ٢ وراجع فاليري *Variété III* ص ٤٤٠ ر ٥٥ في هذا العدد .

(٢) ان كل ما ورد في هذا الباب عنه الاب بريون في كتابه " *La poésie pure* " و " *Prière et poésie* " . وفي كتابه " *Racine et Valéry* " - وراجع لا المادة في كتاب لفاليري عنوانه " *تمهيد للشعر* ص : ٤٠ .



فتتدفيه وتتم " (١) - ويورد الاب في كتابه المذكور اقوالا لادباء مختلفين : فيقول غوته :  
 " اذا ضللت الفكرة في انتاج فلا تظن انك فقدت كل شيء . ما هي الفكرة التي اردتها  
 في كتاب<sup>الغوست</sup> وما الشعر الا فكرة موسيقية " (٢) ويقول شيلي : " ان الابيات الجميلة تتصاعد  
 كالانغام والمطور " (٣) هذه واقوال عديدة غيرها تبين ان النقادة المذكور وان عددا  
 وافرا من الشعراء ادركوا ان قيمة الشعر<sup>الشعر الحق</sup> ليست في معناه بل في خاصته  
 الغنائية ، كما ان موهبه تكلم عن شحوب الالفاظ في معناها اذا قيمت بالقيمة المختزنة  
 في نفس الشاعر فيقول ما موداه : " ان ما في نفس الخلاق يبلغ ضعفي او ثلاثة  
 اضعاف ما ينقله التعبير " . ( الشعر الصافي ص : ١٢٨ ) وللـ فيلسوف<sup>بوغن</sup> اباحت  
 مسهبة في موضع الكلمة فتراجع في امكانها (٤) ولفاليري (Variété III ص ٧٧)  
 فيستدل من كل هذا ما بين الفكر الاساسية المستعرضة في محاضرة سعيد عقل  
 وبين هذه الاقوال من شبه .

اما طريقة البحث عن العناصر الغنائية في الابيات التي استعرضها  
 فنهج جديد اتبعه النقاد الحديثون المتأثرون بالابحاث الادبية التي بحثها  
 الادباء من بودليير الى " غوته " الى " كلودل " وفاليري . وجدر بالذكر  
 ان تنبه الى طرقة<sup>طريقة</sup> البحث التي حاولها " نيبوده " في كتابه عن ملارمه حيث  
 يسير المؤلف من الاعتبار القائل بان القصيدة جو وان جوهر الشعر الغناء  
 والغناء يقوم على الحروف فالالفاظ فالبيت فالقصيدة في نغمها العام وان الالفاظ  
 لا تعبر الا بشكل شاحب عما يدور في المبدع . ثم انه لا يبحث عن العاطفة  
 والخيال وغير ذلك بل عن الجو المقصود ومن الجهد في البيت . والارزمة  
 التي سيطرت على الشاعر وهو في كحالة الابداع ، مميزا في كل ذلك مزايا  
 الشعر وهي غير التي للنثر . ويتضح لنا الامر اذا تتبعنا الصفحات الباهضة  
 في الوان الشعر<sup>عند</sup> ملارمه " بنوع خاص (٥) ولقد ادلى " بول فاليري "  
 في عدة فصول في كتاب Variété بهذا التهم المقتبس عن<sup>الرحضيين</sup> النص

(١) بريمون الشعر الصافي - ص : ٥٤ و فاليري - ص : ٦٦-٦٨ Variété

(٢) بريمون ص ١٢١ - ١٢٣ ، (٣) بريمون الشعر الصافي ص : ١٢٤ - (٤) البيريهيان الوجانية ٩٧ و ٩٨

(٥) نيبوده شعر ملارمه ص : ٤٠٣ - ٤١٦



من قبله وهذا التفهم . والاقوال اوسع من ان تحصر في فصول معينة وانما  
يفيدنا الرجوع الى بعضها (١) حيث يشير الى الثورة على الطريقة القديمة  
في دراسة الشعر . زد على ذلك ان مدار كتابه " تعهيد لدراسة الشعر " .  
يدور على هذا الاتجاه بعينه معولا على تحليل الازمة الشعرية لدى الخلق .  
وعلى القيم الصوتية في الاداء (٢) و " لمارمه " نفسه في *Divagations*  
و " *Ma Mots anglais* " و " *Propos sur la poésie* " آراء تقول بهذا المذهب  
دون سواء . ثم ان كل ما يظهر في التقيد في المجالات الفرنسية ينحو هذا  
النحو ، فيكون الفضل عائدا الى شاعرنا بنقل ناحية فضيلة سريعة منه  
الم يسمي بريسون ايضا الشعر " فكرة موسيقية " (٣) . اليس قول سعيد عقل  
ان بيت الشعر " انفلت من عمل صامت " ترجمة ما جاء في كتاب الشعر الصاني  
( ص ١٢٢ ) " الشعر حدث موحد بين الصمت والكلمة " ولقد يضيقه المجال عن  
التعداد في ما هو <sup>مقتبس وترجم</sup> (٤) " والسكوت عنصر تتكون فيه الاشياء العظم ( ص ١٤٠ )

ترجم

وفي المحاضرة الثانية التي عنوانها " ما هي مادة الشعر قبل التعبير " .  
يقول سعيد عقل : " يسيطر علي قبل النظم نغم القصيدة " ولا يشير الى  
مصدر قوله مع انه ترجمة تكاد تكون حرفية لاقوال اشار اليها الاب بريسون  
جملة واورد الاخيرة منها *Cassagne* في كتابه نظرية الفن للفن ( طبعة ١٩٠٦  
ص : ٤٢٣ ) و " ثيودور " في كتابه عن شعر ملازمة هذا نصها متوجما :  
" في بد " كل عملية شعرية نغم " داخلي " (٤) وفي مكان آخر : " في البد "  
يملا نفسي تهيو موسيقى ... ولطالما اري امامي عنصر القصيدة الموسيقي  
" عندما اجلس للنظم " (٥) ويردد فاليري بصدد " المغيرة البحرية " انها  
لم تكن سوى صورة ايقاعية (٦) ومضيف " عقل " الى هذا القول " لم يتفق  
لي ان تركت القلم الا في حالة فقدان هذا النغم اي عندما تطفئ على

(١) *Varia* (٢) فاليري *La poésie*

(١) فاليري ص : ٢٥ - ٥٥ و ٥٩ - ٧٤

راجع بنوع خاص ص : ٤٩ وما يلي (٣) بريسون - الشعر الصاني ص : ٢٢ (٤) بريسون الشعر الصاني

ص : ٥٧ (٥) بريسون : الشعر الصاني ص : ١٤٤ (٦) *Varia* - ص : ٦٨

- ١١ -

من قبله وهذا القسم . والافعال اوسع من ان تحصر في تصور معينة وانما  
يفيدنا الرجوع الى بعضها (١) حيث يشير الى الثورة على الطريقة القديمة  
في دراسة الشعر . زد على ذلك ان مدار كتابه " تمهيد لدراسة الشعر " .  
يسدور على هذا الاتجاه بعينه محاولا على تحليل الازمة الشعرية لدى الخلق .  
وعلى القيم الصوتية في الابداء (٢) و " لملايمه " نفسه في *Divagations*  
و " *Les mots anglais* " و " *Propos sur la poésie* " آراء تقول بهذاذهب  
دون سواء . ثم ان كل ما يظهر في النقد في المجالات الفرنسية يفتحو هذا  
النحو . ليكون الفصل فائدا الى شاعرنا بنقل ناحية غريبة موهبة منه  
الم يسمى بريمون ايضاً الشعر " فكرة موسيقية " (٣) . اليه قول معبد مثل  
ان بيت الشعر " انقلت من عقل صامت " ترجمة ما جاء في كتاب الشعر العالي  
( ص ١٢٢ ) " الشعر حدث موجد بين الصمت والكلمة . ولقد يفهمه الجبال من  
التعداد في ما <sup>هو قبيح ومترجم</sup> ( ص ١٢٤ ) " والسكوت عنصر تكون فيه الاشياء المظلم (ص ١٢٥)

وتتبع

وفي المحاضرة الثانية التي عنوانها " ما هي مادة الشعر قبل التعبير " .  
يقول معبد مثل : " يحيط علي قبل النظم نغم القصيدة " ولا يشير الى  
صدر قوله مع انه ترجمة تكاد تكون حرة لاقوال اشار اليها الاب بريمون  
جلسة واورد الاخيرة منها Cassagne في كتابه نظرية الفن للفن ( طبعة ١٩٠١  
ص ٤٢٢ ) و " ثيودور " في كتابه عن شعر ملايمه هذا نصاً مترجماً :  
" في بعد " كل طبعة شعرية نغم " داخلي " (٤) وفي مكان آخر : " في البدء  
بعلاً نفسي تهيو موسيقى ... ولطالما اوى انامي عنصر القصيدة الموسيقية  
" عندما اجلس للنظم " (٥) ويرد فاليري بصدق " العبرة البحية " انما  
لم تكن سوى صورة انطباعية " (٦) وخيف " عقل " الى هذا القول " لم يفتق  
لي ان تركت النظم الا في حالة فقدان هذا بلو القسم اي عندما تطغى على

(١) فاليري ص : ٥٥ - ٥٩ و ٧٤ - *Variété III* (٢) فاليري *Int. à la poétique*  
راجع بنوع خاص ص : ٤٩ وما يلي (٣) بريمون - الشعر العالي ص : ٢٢ (٤) بريمون الشعر العالي  
ص : ٥٢ (٥) بريمون : الشعر العالي ص : ١٢٤ (٦) *Variété III* ص : ٦٨

الافكار والصور والمواطف ، وبعد النظم احس الكون اكثر تألفا معي " منه في المعتاد ...  
 وجوهر الشعور موسيقى . . . والعلم يقر ان الاتحاد بالكون لا يتم الا بواسطة الموسيقى ...  
 وان مظهر النفس الطبيعي هو الغناء . . . وقد ذهب احد العلماء الى ان النفس  
 لحن " ان فاليري اشار الى كيف تعطل الحالات الواعية القوى  
 النفسية ) ولقد ورد في كتاب بريمون الآنف الذكر : " يوحد الشعر بين المتناهي  
 وغير المتناهي " " وان الشعر فكرة موسيقية " ( ص ١٢٢ ) وفي مكان آخر ان  
 الشعر " يلامس الاصول المشتركة بين الانسان والانهاية . " ص : ٥٩ " وان والفكر  
 وروابطها العقلية ليست من مضمون الفن " " ص ١٢٨ | وقد اتينا على ذكر  
 هذه الفكرة كثيرة عندما تحدثنا عن الاتجاه " الغيبي " في الشعر الرمزي .  
 والمحاضرة الثالثة وهي " في اللغة " لا تعدو ان تكون تنمة  
 لهذا المفهوم الشعري الذي يقوم على الإيقاع الغنائي . وعلى الخاصة الموسيقية  
 في الالفاظ . ومفادها ان اللفظة فقدت بالاستعمال " كيانها العفوي " الاول  
 اذ كان هما بالبح والتعبير وفدت قيمتها " اصطلاحية " فضعفت الحساسية الصوتية  
 وقويت الذاكرة " ثم ان المنشئين والشعراء عمدوا الى وسائل " المنح والتركيب "  
 ليعيدوا الى اللفظة ما فقدته من معانيها العفوية ولذا استطاع هؤلاء  
 الشعراء ان يبلغوا اداء هو " اكثر تساوبا في الجوهر وشكل الجوهر مع  
 الشعر الذي " كان في نفوسهم ساعة اختزنوا حالاتهم " الشعرية . وينبغي بـ  
 ذلك الى ان الابيات " مجموعات لحنية " وان المظهر الطبيعي للشعر هو الموسيقى .  
 والاقوال هذه كسواها من الاقوال التي اومأنا اليها مستفاد  
 من بتابع افرنسية <sup>عردنا</sup> ~~موصفا~~ اقلها . اما البحث في " الكلمة " فشاع في فرنسا  
 حتى شذب وبهت ، ونحيل من يطلب في البحث استزادة الى فصل " لملارمه "  
 في كتابه « Divagations » في فصل عنوانه " أزمة البيت الشعري " (١)

... de Verlaine revenu à de primitive appellations p(337)

الملك بعضه :  
ومن اللغات <sup>المعاصرة</sup> ~~التي~~ من التعبير " ص : ٢٢١ ) والبحث يقع لي مستغرة  
طبعة .

ويقول سعيد عقل في محاضراته " الشعر لن " ونسب ذلك  
الى عالم من القرن التاسع عشر ولا ندرى ان تنهرا ام تنهلا في ~~البيان~~ القول  
عنه ~~القول~~ ، يقول " ملاحه " ايضا في الكتاب المذكور " كل نفس لن " (١)  
وبما يكن من شي فالخاتمة تبين هذا الالتباس <sup>عن</sup> الاسس الشعرية  
التي توجه هذا السئ من الادب .

يقول عقل " الظاهر الطبيعي للشعر هو الموسيقى " وفي  
" ملاحه " : تمزج الموسيقى بالبيت الشعر فيتلون الشعر الحق " (Divagations ص : ٢٤٤)

وفي موضع آخر :  
" Tout devient... concordant au rythme total  
" lequel serait le poème tu " p. 247.

ونكتفي الان بهذا مشيرين الى الدراسة المفصلة التي اوضحها  
يقول فاليري في كتابه " تمهيد لدراسة الشعر " وقد خص " الكلمة "  
ببحث مهبب اول ان كل ظاهرة تنمو عليها . ويؤدي الى تحوّل اللطيفة في  
الاستعمال والتي كلبية استعمالها بطرية خاصة لدى بعض الشعراء بحيث  
انها تظهر وكأن لم يحتفظها احد سواهم . والتي الكلبية التي بها تغدو  
اللفاظ الداخلة في هذه استعمالات الحياة اليومية لغة شعرية . فترى بين  
القيم المعنوية والقيم الصوتية نحي الكلمة . وبها يقول :

Il y a un langage poétique dans lequel les mots ne sont plus les mots  
de l'usage pratique et libre . Ils ne s'associent plus selon les mêmes attractions ;  
il sont chargés de deux valeurs simultanément engagées et d'importances équivalentes :  
leur son et leur effet psychique instantané. (٢)

(١) ص : ٢٤٤ - Divagations - ص : ٢٢١

(٢) فاليري - تمهيد لدراسة الشعر - ص : ٥٥ ، ٦٥

واننا لنكتفي بهذا المقدار من المقابلة وفرضنا في كل ذلك

تبيان التأثير الكلي الذي تأثره شاعرنا المحدث بهذه النظريات ، وربما  
انفجرت بها ، وتغلغل فيه الانفعال فاعتراه منها اعجاب شديد فتحدث  
وتوغل في الحديث حتى كأن ما يورده صادر عنه .

وله في ذلك فضل مزدوج : فضل النقل وفضل تطبيقها على الشعر  
العربي . (ولا ندرى ان كان في اخضاع شعرنا للنوايس التي اختطها الاساتذة  
الفرنسيون استفادة ، او انها مفيدة في نفيها المعاييس القديمة او في بعض  
البيد الى نفيها . / <sup>المعنى</sup> ~~الاعتناء~~ <sup>باجزائها</sup> ~~باجزائها~~ المتطرف الذي ساءت عاقبه  
وبلغ المرض لفرط ما فيه من تعسف وتقصيف ومن البين ان النقاد الغربيين  
عندما نفوا وجود الفكرة والعاطفة هي تحديد للشعر الاعلى <sup>وجعلوا من</sup> ~~جاءوا~~ الموسيقى  
عماده ، بلغوا النقطة <sup>العائلة</sup> ~~هي~~ ان في الشعر كشمع شئنا لا يحد . غير انهم  
عزموا على تبين مواطن الغناء في البيت الشعري فأشاروا الى ما غاب عن  
المؤلف نفسه احيانا ، وحملوه من التفسير ما لم يحسنه الاخلاق وهو على النظم .

وفي اعتبار شاعرنا ( - على أثر انتشار النظريات الفرنسية -

ان قوام الشعر هو الموسيقى ، وان دراستنا القائمة على تحليل العاطفة والفكرة  
والمعنى في الشعر هي بالتالي دراسة ناقصة ) ، صحة بقدر ان الشاعر  
لا يعي كل هذه القوى " الزاخرة " فيه وهو على النظم . ولكن اذا اعتبرنا  
ان الشعر ~~يجب~~ تعبير عن حالة نفسية انسكبت في الفاظ غنائية موسيقية  
لتوقظ هذه الموسيقى في المتذوق <sup>فلهذه</sup> حالة شبيهة بالحالة الخلاقية ، جزئنا  
بان الحالة النفسية هذه مزيج مبهم من الجهازات الحاسة او الفكرية ، وبأن  
الشعر لا يسمعه ان يلتقطها بكيئتها في حالة الابهام المختلطة اللاواعية ، بل  
يدرك بعضها ولا يستطيع <sup>الا من جزئها</sup> ~~تعبيرا~~ <sup>يعبر</sup> ~~تعبيرا~~ . والشعر الفني الاعلى صراع بين  
ما ينبغي التعبير عنه وما يمكن التعبير عنه . ولذا اعتبرت هذه الفكرة





انها يجعلها الشعر موسيقى يمكنها ابلاغ المتذوق حالتها بتأثير صوتي وليد الالفاظ ، فتتسع امكانيات الشعر بتحويل الخصائص المعنوية في اللفظ الى خصائص موسيقية . . . <sup>فنقل</sup> ~~فيتمثل~~ الشعر هذه الحالة البهيمية . على ان لغتنا هي لغة العقل والجوامد والوعي ، فاذا جردنا اللغة من خاصتها " الاصطلاحية " جعلنا اللغة الشعر <sup>رسالة</sup> ~~رغم~~ الرسالة التي تواضع عليها الناس للغة ، اى جعلنا من الشعر - واداته القالب - قنا اداته الموسيقى التي نعبّر عن اقصى اعماقنا . واذن بلغنا تناقضا ( "paradoxe" ) فاصبح الشعر غير الشعر اذ حددناه انه موسيقى وان القرض منه غرضها . ولقد ادرك الروميون ذلك فلم يجعلوا الشعر موسيقى بل استهدفوا اهدافها واعتمدوا وسائلها الابدائية . وهذه المشادة بين طبيعة الشعر من حيث هو ، وبين الشعر من حيث يجب ان ينبغي ان يكون هي مدار كل المذهب الرمزي . ولقد توخى " سعيد عقل " بدوره ان يرفع الشعر الى حيز المثالية ، وان يدرسه ايضا على هذا الضو .

### مقدمة الجدلية (١)

ولمست لهجة الشاعر في مقدمة الجدلية التي سماها " بحثا فلسفيا في الشعر " الا بعائدة الى هذه النقاط . فمعرض ان حالة " اللاوعي " اغنى من حالة الوعي ، ويذكر بعض الاوضاع السيكولوجية الحديثة منها ان الخلق الفني يختم في هذا الخزان الباطن الدائم العمل ، وان الاستنباطات والفنون تحدث عندما تتصل قوانا الهائمة بهذا " الخزان " <sup>المسمى</sup> ~~اللاوعي~~ بال " لاوعي " . <sup>النش</sup> ~~كأن~~ يفرق بين مادة الشعر ومادة النثر <sup>بين</sup> ~~بين~~ فمادة النثر عارفة وفكرة وصورة وكلها تعيها الذات <sup>ال</sup> ~~وال~~ الشعر فيفسد اذا قويت فيه العاطفة ، فهو " يقوم على الهدوء الخالص لا تتلاطم فيه عواطف وفكر وصور .

فيجعل النفس ... منظومة على ذاتها ، اعماقها على اعماقها فتصبح اكر  
تألفا مع حقائق الكون بل تصبح وحائق الكون شيئا واحدا فاذا هي فوق  
هذا العالم ~~والعالم~~ وواجاعه ونقائصه " (١) وبينما ما جاء من هذا القول  
لدى المتأدبين الغربيين وارجعنا الى اصوله ، ولا نرى حاجة الى العودة  
اليه ، على ان الشاعر هذه المرة يبلغ مبلغ الخطأ والتناقض معا ، ان قال :  
" ان الشاعر الحق لا يكون له افكار وصور وعواطف قبل النظم وعند النظم  
بل يستحيل عليه ان يكتب شعرا اذا توفر له شيء من ذلك . ان عناصر  
الوعي لا تلعب في الشعر اقل دور " . اما قوله عند النظم فصحيح مرتبط  
بكلامه على " اللاوعي " ، واما قوله " قبل النظم " فخطأ ، اولاً لان حالة  
اللاوعي هذه لا تكون الا ~~كما~~ تغذت <sup>بـ</sup> وقد تغذت باهوائها وصورنا المستمدة  
من العالم المحسوس تكبر وتنمو بلا قيد منطقي ، يختلف افكارنا المكتسبة  
وكيف يكون الابداع على انواعه ان لم يكن فيه <sup>بـ</sup> تهيؤ وكيف ينزخر  
اللاوعي بحالة لم تجتمع فيها عناصر لتكوينها .. اهي حالة انبثقت من العدم ؟  
ومتناقض ثانياً لان اللاوعي بتحديد مجموعة كل هذه حالما تكون قائمة بمهمة  
غائمة لا تحدد بل تتزحج من قيود التحديد فكيف لا يكون لها وجود قبل  
النظم والشعر انما هو محاولة ~~استقصاء~~ <sup>او نقلها</sup> لمهمة ( ولا تعرف الحدود )  
لاهي . ونفسي في البحث الى ان " الوعي هو نثر اللاوعي - وان اللاوعي  
هو ارقى درجات الوعي " ويورد ابياتا ثلاثة لعلها من نظمه تضعنا  
في جو " اذا قرأناها بطريقة شعرية " وهذا الجو او هذه الحالة " جعلنا  
اكر تألفا مع حقائق في الكون <sup>نفسه</sup> . والاقوال كما ترى تكرر لما  
ورد اعلاه في محاضراته " عن جمالية الشعر " . الى ان يضيف ~~كالمزمن~~  
بأن هذه الانبيات اعدت لخاصة ~~مط~~ مصطفاه وان تفسيرها او نشرها <sup>بشعرها</sup> والشعر الرمزي  
بكامله موجة لخاصة في نظر الشعراء انفسهم وفي نظر النقاد . ثم يتساءل  
عن الفروق بين الشعر وسائر الفنون (٢) . فيأخذ في ذلك اخذ المرمزين

(١) مقدمة الجدلية ص : ١٤ والمعنى نفسه ورد في كتاب " الشعر الصافي " للاب بريمون ص : ١٢٣

(٢) = = ص : ١٧



النفس وأشار هو الى الايحاء " كوسيلة " تتعدد فيها الانغام والاصوات متألفة ،  
لتولد الحالة . ويعرض قولاً لبوغسن عن مفعول الايحاء : " ان غرض الفن  
ان <sup>ينشئ</sup> ~~يخلق~~ القوى العاملة او بالأحرى الصامدة من شخصيتنا ، ويذهب بنا هكذا  
الى حالة انقياد تام " ، ومضيف بوغسن ما اسهبنا في شرحه في باب الايحاء  
اعلاه ، اذ بحثنا الاهداف الرمزية ولا نرى موجبا لعودة . (١) - اما الامر  
الثاني الذي يقتضيه نقل الحالة من الشاعر الى القارئ ، فمظهر من  
مظاهر الايحاء او قل انه هو الايحاء نفسه اذ فيه يحدثنا عن الالفاظ  
" ~~كجوهرة~~ اصوات اكثر تساوى جوهر وشكل جوهر مع الشيء المقصود اظهاره " (٢)  
كذا نستطيع <sup>بلوغ</sup> درجة الشعر الصافي او " الخلو في الشعر " . ويختتم البحث  
بتحديد للقصيدة جاء نتيجة ~~له~~ لما بحثه : " القصيدة قطعة توصلت بتجربات  
مقابلة الى فلذ ، الى ابيات ، الى جموع ابائي يعطل ، <sup>بالاعتدال</sup> ~~بالمفرد~~ ، التي  
ويتكون في لاوعي القارئ ، ~~بما~~ <sup>بما</sup> اكثر ما يمكن من تساوى جوهر وشكل جوهر مع حالة  
الشاعر . "

هكذا فهم الرمزيون في الغرب الشعر وهكذا حققه بعضهم على  
انه نتيجة عمل وثيد تولد في القارئ جوا يحاكي الحالة التي خلق فيها الشاعر .  
ولقد ورد في كتاب الشعر الصافي للاب بريسون في هذا الصدد بحث طويل ( راجع  
ص : ١٨ و ٢٢ و ٤٤ و ٤٥ و ٥٢ و ٥٩ و ٩٢ و ١٢٤ ) واليك ترجمة بعضه : " ان  
الالفاظ ترتفع الى معنى جديد ، مبتكر ، رفيع ، عجيب وضروري . . . هي  
تيار ايقاعي منظم تستجلب السامع ليعتق اعماق البلدع ، وتتمر فينا . " ص : ٤٥ "

(١) بوغسن - " التلقائيات الوجدانية " ١١ و ١٣ و ٣٣ و ٩٩ و (٢) مقدمة المجدية ص : ٢١ و ٢٢



المقدمات الاخرى - اللون الفينيقي اللبناني

هذا قليل من كثير من الاحاديث التي جاءت في هذا الباب و  
ولو توخينا ارجاعها الى مختلف اصولها لضاق بنا المجال . ونضار ان النظرات  
الجديدة ~~لهم~~ لفهم الادب عندنا لم تدوس باوسع ما ~~دورها~~ <sup>دورها</sup> الروزيون الذين  
وبهموا النقد في نرسا والعالم الغربي توجيهها جديدا ، بل اننا لم  
نعتق منها سوى الناحية الضليلة السهلة .

### الخدمات الاخرى - اللون الفيلقي اللبناني

وكان من جراء هذا التفاعل بين الادب العربي ولبنان و ان  
اصحاب القزعة الحديثة في الشعر انفصلوا عن الادب العربي كما تفرد في تاريخه  
وتاريخه واسمها ~~لبنان~~ <sup>لبنان</sup> شخصية مستقلة بعد ذاتها كما ~~لبنان~~ <sup>لبنان</sup>  
ادبا تفرد به فطرحه بطابعه ولونه بلونه . ولو سئلوا عن يتابع هذا الادب لامتوا  
جوابا او اجابوا انهم ينتمون الى " حضارة بحر المتوسط " يكشفون بالحضارة الفينيقية  
التي قاعدتها صور والقرطاج من بيروت الى قرطاجنة ، الى روما . على انهم لم يلقوا  
على آثار أرب فينيقي فعلقوا تاريخ انهم بالقرن الثامن عشر ومناخهم ~~لبنان~~ <sup>لبنان</sup>  
اللبنانيين الطويل في احيا " الثرات اللغوي في القرن التاسع عشر ، مقولتين الفكر  
اللبناني والانتاج الحديث في ~~لبنان~~ <sup>لبنان</sup> . باخصين العرب حلقهم في مضمار الفكر  
او مطلقته ، متكونين اثر الفكر العربي في الاتجاه اللبناني الفكري والادبي اجل ان  
العارف بلغ بهم هذا المبلغ فهم واعيون ان الحضارات بعضها متفصل عن بعض  
وان مجالا يتصح لهم انهم انهم في وجه اجتياحها وتطورها ونشوتها موانع وحدودا  
وفواصل . وكان في فضلهم على الثرات العربي ان فاضروا بالامجاد الفينيقية في وضع  
حروف الهجا " وفي فن الملاحة فان السفينة الفينيقية اقلت الى العالم

هذا قليل من كثير من الاحاديث التي جاءت في هذا الباب . ولو توخينا ارجاعها الى مختلف اصولها لضاف بنا الجبال . ونسأله ان النظرات الجديدة ~~لهم~~ لثقتهم الادب عندنا لم تدرك باوسع ~~من~~ <sup>دورها</sup> الروزيون الذين وجهوا النقد في تونس والعالم العربي توجيهها جديدا . بل ان انتصا لم نعتق منها سوى الناحية الضيقة البهية .

### المقدمات الاخرى - اللون اللبناني اللبناني

وكان من جراء هذا التفاضل بين الادب العربي ولبنان و ان اصحاب النعمة الحديثة في الشعر انفصلوا عن الادب العربي كما تعرفه في تاريخه ومنهجيه واسمها <sup>اعطاهم</sup> ~~لبنان~~ <sup>لبناني</sup> شخصية مستقلة بعد ذاتها كما لو كانت <sup>لبنانية</sup> ادبا تفرد به طابعه وطابعه ولونه بلونه . ولو سئلوا عن يتابع هذا الادب لأعقوا جوابا او اجابوا انهم ينتسبون الى " حضارة بحر المتوسط " ويشيدون بالحضارة الفينيقية التي قاعدتها صور والتمار من بيروت الى قرطاجنة الى روما . على انهم لم يلقوا على آثار أرب فينيقي فعلقوا تاريخهم بالقرن الثامن عشر ~~ومناخرون~~ <sup>بني</sup> اللبنانيين الطويل في احياء التراث اللغوي في القرن المنصرم . معترفين الفكر اللبناني والانتاج الحديث في ~~البحر المتوسط~~ <sup>البحر المتوسط</sup> باخصين العرب حقهم في مسار الفكر او مبدئيه . منكسرين اثر الفكر العربي في الاتجاه اللبناني الفكر والادبي اجل ان الطوف بلغ بهم هذا المبلغ فهم واعيون ان الحضارات بعضها متفصل عن بعض وان جبالا يتصع لهم ينقسمون في وجه اجتياحها وتطورها ونشوءها موانع وحدودا وفواصل . وكان في قلوبهم من التراث العربي ان تغسروا بالامجاد الفينيقية في وضع حروف الهجاء وفي فن الملاحة لان السبيل الفينيقية اتت الى العالم

هذا قليل من كثير من الاحاديث التي جاءت في هذا الباب ، ولو توخينا ارجاعها الى مختلف اصولها لضاق بنا المجال . وقصاها ان النظرات الجديدة ~~لهم~~ لتفهم الادب عندنا لم تدرس باوسع ما دوسها الرمزون الذين وجهوا النقد في فرنسا والعالم الغربي توجيهها جديدا ، بل قل انهم لم نستق منها سوى الناحية الضئيلة السهلة .

### المقدمات الاخرى - اللون الفينيقي اللبناني

وكان من جراء هذا التفاعل بين الادب الرمزي ولبنان و ان اصحاب النعمة الحديثة في الشعر انفصلوا عن الادب العربي كما نعرفه في تاريخه ومنهجيه واسهبوا <sup>اعطاهم</sup> ~~البناني~~ <sup>البناني</sup> شخصية مستقلة بحد ذاتها كما ~~انها~~ <sup>نسبوا اليه</sup> ادبا تفرد به فطبعه بطابعه ولونه بلونه . ولو سئلوا عن يتابع هذا الادب لا يتكوا جوابا او اجابوا انهم ينتسبون الى " حضارة بحر المتوسط و مشيدون بالحضارة الفينيقية التي قاعدتها صور والمتمامي من بيزنطة الى قرطاجنة ، الى روما . على انهم لم يقفوا على آثار ارب فينيقي فعلقوا تاريخ اربهم بالقرن الثامن عشر ، فآخرين <sup>بهم</sup> اللبنانيين الطولى في احياء التراث اللغوي في القرن المنصرم ، مقرطين الفكر اللبناني والانتاج الحديث فيه ~~للمعجزات~~ . باخسين العرب حقهم في مضمار الفكر او مهملينه ، منكسين اثر الفكر العربي في الاتجاه اللبناني الفكري والادبي . اجل ان التطرف بلغ بهم هذا المبلغ فهم واهمون ان الحضارات بعضها منفصل عن بعضها وان مجالا يتسع لهم فيضمعون في وجه اجتياحها وتطورها ونشوتها موانع وحدود وفواصل . وكان في غضهم من التراث العربي ان فاخروا بالامجاد الفينيقية في وضع حروف الهجاء وفي فن الملاحة فان السفينة الفينيقية اقلت الى العالم

" الحرف " و " والفكر " و " التجارة " (١) وكان من اثر التفاتهم التاريخي فائدة .  
فللتاريخ يعود الفضل في اثارة الشعور القومي واستعادة المجد المفقود . فنزحوا  
الى ان " يلبثوا " العالم ، وتركوا للعالم امثال " زفنون " و " طالبس " .  
وكلاهما فينيقي . ونشأ باب جديد من الشعر يتغنى بالجز التالد . ويتبلج  
العالم الفينيقي - اللبناني وقد تسربل بالاختيال والمجد ، وتكلم بالفار . لبنان -  
فينيقيا ، لبنان التوراة القديمة ، لبنان الحديث .

انتشرت  
هذه الوجوه  
فكرت في الاوساط الادبية تقرر بان ~~البحر~~ <sup>هذه الوجوه</sup> ترجع الى شاعر  
لبناني باللغة الفرنسية ( شارل قريم ) تمكن بسعة اطلاعه وثقافته ان يؤثر على  
الناشئة في مجالسه . فزودهم بهذه الفكرة ، فتذهبوا بذهبه واعتنقوا المبدأ .  
على اننا نميل الى ان الذين اخذوا اخذه <sup>انفعلوا</sup> بتأثيرين : اولا تأثير سياسي  
تولد منذ الانتداب وفي <sup>نصفه</sup> ~~صفره~~ اذ اقتطع الافرنسيون لبنان الكبير (بعد ان كان  
صغيرا اiban السلطان العثماني) فجهوه بذلك نحو الانكماش وشعر انه متقلص  
عن سائر البلدان الجاورة ولا يستثنى سوريا وانه في عصمة من مايبدا ، وعلى اثر الانكماش  
السياسي تولد شعور بالاستقلال الفكري والادبي . وثانيا تأثير ادبي مباشر ، فان بعض ادباء  
الغرب لغتوا الانظار الى العناصر التي تكون اوربا الفكرية ونسبوا للفينيقيين في نظريتهم  
فضلا عيما . واسهبوا في كلامهم على حضارة البحر المتوسط ، وخصوا قاعدة " صور " بالشيء  
الوفر ، ولربما ذهبوا الى ان اوربا ثمرة عوامل مختلفة اهمها : ~~تليجند~~ <sup>تليجند</sup> الحضارة الرومانية -  
المسيحية - وفينيقيو بحر الروم . (٢)

على ان شعرا لنا المحدثين لم ينقطعوا عن الادب العربي تمام الانقطاع  
فهم وان لم يجدوا فيه ما يشبع ظمأهم (من الملحمة الى المسرحية ، الى الوثنية  
في القصيدة) فلقد اعجبوا بالبيت " الشعري العربي . فسميد عقل في مقدمه اول  
الربيع بعيد حديث مهيب عن اثر لبنان في التاريخ وعن جعل الشعر مشكلة  
(١) اعتبروا ان اللبنانيين تمركز في " ايونيا " <sup>بعضهم</sup> وهناك " جث الفلسفة ورضع الشعر " وامتد التأثير اللبناني  
من صيدا وصور الى بيزنطة فقرطاجه فايطاليا فسواها - " مقدمة اول الربيع " (٢) Variété I - valéry - ازمة الف





الاتجاه المعني اعلاه . ففرضنا صفحا عنهما مكشوفين بالتقوية ومن طلب استزادة  
فليراجع المادة حيث اشرنا .

كما اننا رأينا من الافاضة الخافية ان نحلل ما اشتملت عليه مقدمة  
" بنت يفتاح " لانها حديث في انواع المسرحية . حيث " يشيخ بناظره " عما " رسموه  
عندنا بسمه المسرح " . وقسم المراسع العالمية الى يوناني ، وشكسبيرى وراسيني ، فينهج نهج  
الاخير اذ يقول : " وبعد فقد تأثرت ، في بنت يفتاح بطريقة راسين فأخذت عارضا  
ووصفته في حالة اشتداد . الخ . . . . (١) وللبحث عودة في باب المسرحية  
أن نبين ان مسرحية ~~كلية~~ <sup>تنتمي الى</sup> المدرسة " الراسينية " وانها رمزية كظهر شعر  
في ايات . ولما لم تكن لنا في مسرحية راسين حاجة ، ألونا بحثها  
وانصرفنا الى بحث مسهب في شعر سعيد عقل .

### شعره

تحدث بعضهم عن مجموعة للشاعر وردت تحت عنوان " صليب الحب"  
وهي بالارب من بواكير شعره . الا اننا لم نفع للكتاب على اثر . <sup>فتعبر</sup> ~~فتقول~~  
في دراستنا على الذى بين يدينا ، ناحيين فيها نحوًا يختلف عن  
النهج المعتاد في النقد العربي منذ عصوره الاولى الى يومنا ، متخذين  
المقاييس الشعرية التي تولدت على اثر المفهوم الادبي القومى في فرنسا  
والتي اعتبرت ان السنة القديمة المستعملة لتحليل الادب بواسطة الاعراب عن العاطفة  
والخيال والفكرة انما هي سنة ناقصة ، فاشتريت قوانين جديدة تتراوح مع الازمة النفسانية  
التي تولد فيها الانتاج الشعرى حين كان البدع على الخلق .

### الحركة والانفعال في الصور :

اشرنا ان الصورة في الادب القديم كانت في معظمها جامدة  
مادية ملموسة ، والتبنيه جامدا بجامد ، ولموسيا بلموس . ورأينا كيف ان  
" الصورة " لدى <sup>الرمزيين</sup> ~~الرمزيين~~ <sup>الرمزيين</sup> تعبرت من مادتها وما انفكت تصفو منها حتى

x

بلغت التجريد او الفكرة . وكيف كان معني هم الرمزيين ان يعبروا عن هذا التجريد فكان من الطبيعي ان يعود التجريد الى المادة الا انها مادة غير التي استمدت منها الصورة قبل ان تنقل عنها مادتها ولكنها توحى ما اوحته المادة الاولى منارُ الصورة المقطوعة في صفاتها حتى تصبح رمزا -

واشارت من رف ارادتها جوا ومن غنج مداها اجوا\* ( الجدلية ص: ٤٩ )

فيتبين لك الغنى الصورى المنجلي في هذا البيت ، كالجزر الذى  
يلامس صفحة الغدير فيوقف فى الماء زردا مترججا متصل الحقائق ، كلما بلغت  
الحلقة اختها تكسر<sup>معا</sup> رقا وتمازجتا . فإرادتها<sup>فأرادنا</sup> ، يوجهها الهواء ، فتولد حقيقا هو  
بحفيف الاجنحة اشبه فيضوة جو من مهابطة الشهى ، فالامران تعرت من  
صفحتها واستحالت سربا من اجنحة الطير . وكذا تعايل القد وفي دلاله ايقظ  
فى ذات الشاعر شهوة اخرى لا اعلم<sup>هي انسية بلوى</sup> جو<sup>تخرج</sup> بترجى ولا يحقق . والبيت قد يوقظني  
الشاعر وفيك غير ما يوقظه في ولا ضير في ذلك .

هداة تمتعت وحلم اضا' في محيا مفروق نعا' ( الجدلية ص: ٢٧ )

فترى كيف ان السكون يتكلم ، وقد شاع على الفم حلم  
منير ، وغمر النعيم ذلك الحيا . فالحياة بكليتها متحركة تندفع من حالتها  
التي هي عليها الى حالة اخرى ، فان الغفمة البهمة في الهدوء والضياء  
المنبعث عن حلم تكثف <sup>جميعها</sup> ~~جسمها~~ الوجه الواسع بشي <sup>الغريب</sup> من الغريبة والعجب .

وقوله : يخضل الأرض مَكَلًا قديمها ويندي الذبول في خطاها ( المجدلية ٤٨ )

غمرت في فضاء جبهتها الحلم وارتخت في ناظريها الصفا ( ٤٩ = )

اشياء للقبلة فيها فم      حلوه وللضمة فيها يد      ( الموعد الضائع )

فتبين لك الصورة المقصودة في البيت الاول اذ ان تلك القدم  
الناضجة بالحياة ، كلما لامست الارض العطشى ، تنبت الاعشاب . وارتفعت

(1) راجع الفصول الأربعة لعمر فاخوري - الفصل الأخير .

طاقة طاقة تجرى فيها عروق الحياة . اما صورة العجز فيها شي من الهبوط الشعري لانها تكرر لاولى ، وتفسير . ولا ينقش البيت الثاني عن امر معين بل يعتمد الابهام الذي يحس ولا يلمس ، والذي ينقل حالة ولا يصور . فاستعار لجبهتها الفضاء الرب وتفتحت من فجج ذلك الفضاء وآفاقها موايد السعادة . فقولها الحلم اشارة الى ما لا يحد والفضاء بدوره لا يعرف الحدود . ولقد اتفق ووقعنا في الادب العربي على " الصفا " في حور العينون الا ان الصفا اعتدناه جاذبا ، اما هنا فكانما استرخت الكسب العين وكان الصفا حديث او دعوة الى الاستمتاع . ولو اغضينا عن النعت " حلو " الذي يضعف البيت الثالث (والضعف باد لان اللفظة وقعت في <sup>مهملة</sup> العجز) فالقوة قائمة على المفاجأة التي استحالت بها الاشياء والجوامد ثمورا وافواها تقترب من فم الشاعر وتهمي حوله القبلات والاصحاح ، ثم عقبها لفظه " حلو " فأزالت المفاجأة وفي نهاية البيت صعود جديد فكانما الاشياء المتعلبة تحركت ايضا ومدت ايدى واذرعا تضمه كما في الزمان العتيق . فهذه الغرفة المتروكة جو قديم . فبين كيف ان الصورة حملت من يؤوية المادة التي تحدد بنا حالة <sup>معينة</sup> ، ولنقل هذه الحالة الى القاري لا يقتصر الشاعر على تصوير الاشياء بحد ذاتها بل يعبر عما تولده فيه ولا يتمكن من ذلك الا اذا وسع امكانيات الابداع في المادة التي جسد بها هذه الحالة . فقولها رف ارادتها <sup>صرفنا</sup> ~~هنا~~ من الاراد <sup>الاراد</sup> من حيث هي ، الى الارادان من حيث اصبحت في نفسه ، كأنها في حراكها اسراب طير تتحاف وتتلاز ، وتشير الف نغم شهبي .

وقوله : " والفطرطن حوله باقة من الشر " ( من ثلانا القمر )

لا يقل حركة واندفاعا عما ذكرنا ، فهو يشبه الفتيات بعقد ويجعل جواهر العقد كريات من الشرر الملتهب .

### الموسيقى

ولا مندوحة ان هذا العنصر اعم ما يشمل شعره واطلق من ان يحصر في

أبيات وهي في التفصيل المختار وفي الروى وفي اللفظة الموقعة وفي  
الحروف المتألفة النسيمة ~~فهي~~ <sup>في</sup> ~~فهي~~ <sup>في</sup> القارىء - في رجوع البحارة - ان السفينة  
تنقاد على نغم هانىء ترتجف معه المجاذيف ومسح الماء من جنباتها  
دفقة دفقة ، خطا خطا فحبة فحبة . وكذلك في " شيراز " وهي  
محاولة في الانغام الشرقية . ولا محيص عن تبيان العنصر لهذا في بعض  
أبيات كوله : " مثل وحي مجنح من الرش غنوجا في مقلتين حبا " .

"ساكباً فيهما من الليلة القمراء" أم تاريكا من اليرشيا " (المجدلية / ٢٩)

فلنضرب صفحا عن معنى البيت لان قيمته قائمة على الخاصة الصوتية الناجمة عن ازدواج الحروف وتناسقهما وانسجامهما قبل ان تكون مرتكزة على معناه الغريب. فلو وضعنا المعنى نفسه في قالب آخر لما عادل - مهما حسنت صياغة القالب الجديد - تمام المعادلة هذا البيت <sup>ربنا</sup> يأتي باحسا ونظم جميل يفيض عن الغنى المثار ههنا او يعجز عن بلوغها ، الا ان قيمة البيت تختلف ولا يسب في كل من الحالات الثلاث . فالبيت الاول مشتمل على اربع " ميمات " والى جانبها ست " نونات " بما فيها التنوينات " في مجنح " و " غنوجا " و " غينان " اكتنفتهما " را " ان " . اضاف الى هذه الاحرف الغنائية حروف العلة وهي صوتية تنثني في اللفظ وتجري وراءها ذبلا من الجرس الناعم وركزا خفيفا يذكر بضة ذلك الوجه واللهات التائه حول تينك العينين . ولو استثنينا لفظتي " غنوج " و " مقلتين " لانت سائر الكلمات مقطعة صغيرة تتم عن نفس مقطع لين لا يأخذ مداه وانما يندفع وينثني مرات متتالية ، وفي البيت " حاءات " ثلاث تكلله في بدءه بعد الحرف الرابع وقيل منتهاه باربعة احرف فكأنها سهوة الاجفان ، او خفتها . اضاف الى ذلك روبا لا نعرف حدودا لسعته الغنائية فهو نغم كامل مستقل بحد ذاته ( نذكر بهذا الصدد ابيات ابن الفارض الواردة على الروى نفسه مسكنا <sup>لأنه</sup> الاطعان يطوى البید طی " وما تحمله هذه الابيات من قيم موسيقية رغم بعض التقعر في اختيار الالفاظ ضمن البيت وكأنما الروى يعود <sup>ويهمهم</sup> شتات الانغمام المغنونة ويجمعها في راحة واحدة .



وفي البيت الثاني طول في اللفاظ وفي طولها سعة ورحابة  
فكان الضياء الذي يغمر عيني " المجدلية " سكب من ليلة مقمرة لم يقية ريش تنظيمه  
وفي البيت هذا مرجع الغناء الى " الميم " متكررة " والنون " واحرف العلة  
وتأتي لفظة " تاريكا " قبالة " ساكبا " وهي عن نفسها وتطبعها فكانها تكرار  
لها وليست تكرارا . فاكسسي بها النغم رونقا ثم ان كلمة " الرش " شددت الرابط  
الصوتي وقوت العنصر الموسيقي وقد لفه روي جديد في " شيا " .

ونحن لم نحلل البيتين على هذا النحو كلفا بالطريقة او اشفاقا  
من سواها فما لا ريب فيه ان الشاعر ، وهو في حالة النظم لم يلحس كل  
ذلك ولا حاول ، ولكنها اللفاظ يوقظ بعضها البعض الاخر في حجرة الوجدان .  
وانني لمؤمن من ان فيما حللناه تكلفا واعرابا عن اكثر ما اراده صاحب البيتين  
على ان ذلك التغني لا يحول دون سعيها في تبيان المواطن التي تعتبر  
عمادا للبيت الشعري ... في تبيان الخاصة الموسيقية .

ومن هذا الطراز ابيات عداد كقولها :

علته بالخفو في فجوة الثغر وبالحم في رفيف الجفون

وسا لا ريب فيه ان المعنى يتراوح مع قصر اللفاظ ، وفي تكرار  
" الفاء " حفيف لمسي وقيل وقيل وتأمل متبحر .

ولربما وردت في قصائده ابيات خلوة من المعاني ، معتمدة على  
الخاصة الموسيقية في اللفاظ او على الماء والامتناع :

" ونغيب عبر الوهم في قمر " من ازل كخيلة "

فهو من الابيات التي تذكرنا بالرسم " المكعب " ( L'art Cubique )  
نراه مختلفا عن حقيقته كلما اختلفت الزاوية التي ننظر منها . المير  
الشاعر رأى " تلويز " بقوله : " ان بيتنا موسيقيا خاليا من المعنى لا روح "

في رأيي من يتذات معنى ولكنه عار من الموسيقى . (١)

### " حذف احرف التشبيه " - اجتذاب النعت المبثذل

والحق ان هذه النبذة ترجع الى ناموس عام واعني به  
الايجاز . الا ان الايجاز يقوم بخلق اخير على الالفاظ وسنبيين ذلك فيما بعد .  
اما حذف ادوات التشبيه فترجع الى قانون " الصفا " في الشعر حيث ان التشبيه  
المشبه والمشبه به يتمازجان ويتحدان . <sup>فيترك</sup> فيترك المشبه من طبيعته وتحليل  
مشبهها به ، فيغدو القسم الثاني من التشبيه اشر من الاول ومثيرا <sup>للاشفاق</sup> للاشفاق  
في النفس . ولما كان المشبه به جملة اجمل وادق ومشملا على مزايا شعرية  
ارحب من <sup>مزايا المشبه</sup> ~~الاولى~~ بلوغ الشعر - باسقاط احرف التشبيه وجعل المشبه ذات المشبه  
به - غايته . فالشيء يصبح غير نفسه . وهذا الشيء الثاني يكونه ينير  
الاول كلما عن في ضمير المتذوق <sup>اعبر</sup> ~~غدا~~ رمزا له . وكثيرا ما يعمد الشاعر  
في ذلك الى " الحال " فيقول :

" وتلوت في مهدها فكرة بيضا "

وأدوات <sup>الاولى</sup> التشبيه " كان " والكاف " و " مثل " وسواها تترك قسمي المعادلة  
التشبيهية متفرقين ، بينما ان حذفها يوحدهما . فلا يقول وتلوت كأنها  
فكرة بيضا لان وجه الشبه المقصود ليس " التلوي " ففي " القلوي " فيما اتفق عليه  
الرمزيون تنحل الشهوة الانعوى ( لان الانعوى غدت رمزا عندهم يتلبس فيه  
التشهي والغريزة الجنسية ) (٢) بل ان هذه الشهوة ~~الجنسية~~ التي شغلت  
المجدلية <sup>هي</sup> في عرف المجتمع بؤرة شر وعمر وفساد اما في نظر  
الشاعر فليست هن الفسق بشي بل هي طاهرة متسيلة بالعفاف .

٤٤ : ٥٥ La poésie pure

(١) - Bremond

شواهد

(٢) راجع قصائد لبودليير - وفاليري - وكاب

وكثيرا ما يستخدم "الحال" مفردة او جملة ليجتنب الادوات التشبيهية :

وانفرطن حوله باقة من الشرر ( من ثلثنا القمر )  
يلتوى نقلة الطفالي نحىلا ... يفتني مشية الملوك جليلا ( المجدلية ٤٦ )  
ويجول السلام في شفتيه حلما ايضا وانفا ظليلا ( = = )  
سمعت بحة الحبيب هسيلا واحست آهاته اشعارا ( = ٣٤ )  
وانثنت جبهة خجولا ولحظا تائها في سرائر الاثاق ( = ٤٢ )  
وهفت تحلم العشيات مخورة بال ( ليلي )

( ١٥ )

على ان اجتنابه هذه ~~الاولى~~ لم يصرفه عنها انصرافا كاملا فقد ورد في المجدلية نفسها قولان : " مثل وحي مجنح " و " تطأ الارض كالجنح فضاء " . وفي انا الشرق " نهلت الشقاء المهمل ... جيلا كوجه نبي ، فهو يعتبر - كمن استقى من معينهن - ان هذه الادوات تفسيرية والتفسير نفسه ليس من شأنه الشعر بل من مادة النشر . <sup>انها</sup> هو الداة المنطق والفكر الواضح والتحليل .

وفي هذا الباب من الخلفوس النشرى تشير الى الطريقة الخاصة التي يستعمل بها " النعت " . وربما عانى مشكلة استعمال النعت لان النعت ان لم يأت مفاجئا مجملا للمنعوت مغايرا جعله باهتا وبالتالي اودى بالمعنى الى الهبوط . ولذا ورد النعت لديه فخي مناهج لا تراعي المؤلف منها انه جاء قبل المنعوت :

" جو غريب الطيوب ( ابعاد ) - " خضبتها وخشة القبر ... ومعتل الجوار "

( طرب )

" ينهم مع الساهيات النجوم " ( لنا الليل )

" ومثلما يفاجئنا به فيلبس المنعوت لونا غير الذى اعتاده العرف :

" ام سبت اتمل علي العود في نغمة محال " " عبق الليل <sup>عام</sup> في وجهها الانور  
كافتعاني الوجود وانحدرت الهدأة الزلال " ( ليلي )  
" أغشى عليه يغص في الاعماق من قبليله  
" سمرا " ظلي لذة بين اللذائذ مستعلمة " ( سمرا )  
" اني الى مثل حلم قوبر الشجر مع ( الصدى البعيد )  
" اسألها عنها فيحطني ... من الزوايا طيبها الاجعد ( الموقد الضائع )

انه يستعير الطبيعة وبلون المادة فيتسع تأثير النعت ويتسلل  
الى اعماق القارى : " ريقه يذرذر الشعر فجرا ... ويرد الابرار وهج عشية "  
فاستحال النعت حالا . على ان الشعر <sup>عرفناه</sup> ~~ويضاه~~ اسود وابيض وشاهلوطي  
ولكننا لم نفع علق استعارة في الادب العربي تجعله " فجرا " و " الابرار "  
فتجعلها " وهجا من المسلا " (١) فالذي جمع بين " الشعر والمجز " انما  
هي " الشفرة " في شفره النور والشعر " كما ان الجامع بين " الابرار والعشية "  
هي " الاجوائية " في اللون . <sup>فنعوض</sup> ~~فنعوض~~ ان يقول " ذهبي الشعر " وارجواني  
الابرار " استعار الفجر والعشية . ولربما جعل النعت <sup>جمله</sup> ~~جمله~~ كقوله :  
" ..... في فم بالصحو يأتزر ( نحت )  
" وهنني الحادي بحسنا " لا امس رآها ولا خيال براها "  
" شاعر رقه الرض شفتيه " ينثر <sup>لللؤلؤ</sup> ~~لللؤلؤ~~ الياسمين في الكلمات " ( المجدلية )

ولطالما عمد الربي المفعول المطلق : " تتكى رحمة العلى بين جفنيه ...  
اتكا السنن بحضن البرية " . والبيت بشخص " الرحمة " ويجسدها فاذا هي بين  
جفني يسوع بحبضة واسعة مضيئة كالسنن عندما <sup>يمر</sup> ~~يمر~~ <sup>تجلى</sup> ~~تجلى~~ الوجود . ومنها : " خفق  
اسم بجول اورشليم ... خفقات الشذا بجو الربيع "

ورأينا كيف ان الغوا الدل وكيف ان الانعتاق من النشر جاءت عند  
الرمزين نتيجة النزوع الى المثالية والجمال .

## الالوان واطلالها - نظرية العلاقات

وكان "فولين" في مذهبه الشعري قد دعا - كما بينا - الى اطلال الالوان. وشاعرنا <sup>ارضا</sup> يميل الى الاطلال هذه <sup>بالتالي</sup> ~~والتي~~ الى الجمال الذي يطلع عليك شيئا فشيئا ، معرضا عن الجمال الصان <sup>وكثيرا</sup> . ~~كثيرا~~ ما يسيطر على اهوائهم ذكرياته وعلى المرأة التي يتغنى بها مسحرة من الحلم والابهام وجو من الغربة . وتتفقد احيانا انه يغضي عن الالوان الى ما يوقظ سعة هذه الالوان وانباها : فيقول ، والمقصود تم الجدلية :

" شائع حوله من الوهم الوان خفاف يغبن في الوان ( ٣٠ : )

" وتعرى خدان عن شفق رجب قدير السنى قوير التناجي ( ٢٨ : )

واذا اشتد الغيا<sup>ن</sup> امر عليه ظلا من حلقة الليل :

" عبق الليل غام في وجهها الانور هكا مقطعا وظلاما "

فان لفظة الليل خفت فن حدة النور امتعجر من وجنتيها <sup>وتركت على الوجنتين</sup> ~~وتترك عليها~~ هما يمر كما تمر قطع السحاب ، ثم تجهم الوجه <sup>مبدأ</sup> ~~فبدا~~ الجمال عليه كؤودا مغمورا بكابة سودا . فتخرس الكابة ذلك الوجه الصان الواضح .

وكذلك نرى في البيتين الأولين <sup>خضد</sup> ~~حصر~~ اللون الفاجر . وما الفاظ

" شائع وحول ووهم وخفاف وغبن وشفق رجب وقدير وقوير التناجي " الا لتخفف من اللون وتضعه في في<sup>دروبو</sup> او في شبه عتمه تكتنفه .

وحري ان نبين - بحسب اعتبار الشاعرين " ملازمه " <sup>وهو</sup> كيف ان للالوان مثارا

في النفس " وكيف انها توحى حالات لا معينة وتستجمع اوصافا عدة في لفظ واحد .

من قوله مثلا : " شعائرها الحمر (٢) وفيها دليل الى الغريزة

(١) الا ان نرى مثل هذا في ادب " رمبو " وملازمه " و " سامان " (٢) الجدلية ص : ٤٣



الجنسية وشهوة الجسد النائرة " والبلد الاسمر " (١) فالبلد لا يكون " اسمر " والمقصود ههنا المنبسط لضياء الشمس والقوى الاعضاء الحاد الهممة والخيال والخشاش المتوقد .

" <sup>تقراري</sup> ~~يملك~~ فيه الامامي زرقا " وتفنن عبر الروى بيضا " ( الجدلية )

فالامامي ~~الامامي~~ الزرقا رغبة واسعة لا تستقر الا في الجلد حتى تنكس لونه ، وتفنن " بيضا " اشارة الى الطهر وكبرا ما <sup>يشغله</sup> ~~يخطمه~~ اللون " الابيض " . فقد وردت لفظة ~~ابيض~~ ابيض سبع مرات في الجدلية كما استعان بها الشاعر في قصائد مختلفة ( الصدى البعيد - <sup>رجوع</sup> ~~البحارة~~ ) وحيث اراد فكرة البياض ، ونفى اللظفة ، اشار الى " الياسمين " و " الورد الابيض الانور " (٢) ومن غريب الاتفاق ان هذا الصفاء الذي يتحد في اللون الابيض يغمر كل شعر " ملازمه " ، والبياض لديه ايضا بكارة ~~رطهر~~ وصفاء . والبيت الثاني والاخير من الجدلية يشتملان على لفظة البياض والفكرة التي يوحيهما . وهو يستعير اللون الاخضر وفيه جدة ، ولين وطلاوة ، وعذوبة بخ ملمس منه :

" عرف الناس نشوة الحب في نديان جسم مخضوضر الذات " ( الجدلية ٣٦ )

فكرة " نديان " ايقظت لفظة مخضوضر ، كما جاءت " اللذات " ايضا احاداً للفظي " جسم ونشوة " وقوله : " نبأ عن شعة امرت في الثناينا ، بنأ اخضر " ( نحت ) وفي البيت امور غريبة ففي " الشعرة " التي <sup>تنمو</sup> ~~تضمرو~~ ندى هو الحشب " فتع " كما يمع المن وفي جعل الضياء في مقدمة الغم وفي الخبر المنطلق وفيه نعيم ، كالارض التي تنعم بالربيع . استعارات ومغايرات جديدة كلها . فهو يلون ما لا يقبل اللون في عالم التفاعل المادي وتعتمد ذلك لان اللون يعبر عن فكرة معينة . واستعمال الالوان في غير اماكنها واطلاقها على ما لا تطلق عليه عادة من الموصوفات تميز به ادب " رببو " واشتبهت هذه الالوان في نشوره وشعره حتى لا تنفصل عن بعضها البعض .

ونرى في شعره اثاراً لنظرية العلاقات " التي عرضناها في شعر " بودليير " وادلينا بتطورها في نظرية الحيوف الصوتية .

(١) (رجوع البحارة " ) (٢) وقد يأتي على الفكرة مرات عديدة في بيت واحد : " يفتي القدس بنشد الورد بكراً ... انصح اللين انور الفوح ابيض "

فيقول : " الى البلد <sup>الحلو</sup> حيث الغمام ... بلون هديل الحمام " ( رجوع البحارة )

فليس لهديل الحمام لون كما انه ليس من صلة بين " الصوت " و " اللون " الا من حيث اثرهما في النفس الحساسة . ولربما ايقظ فيه الغمام المتراكم ما يوقظه الحمام الهادئ من شعور داخلي وجو ودالة نفسية .

وتوليه و " رشف الغنا " عند السكون " ( المجدلية ٥٧ ) ففعل " رشف " يذكرنا بالخمرة ولفظة " الغنا " حلت بمفعولها محل الخمرة فكأنما جمع بين نشوة الخمر ونشوة الصوت البديع لكليهما في النفس هزة السكر . واليك هذا البيت الذي يجمع بين حساستي اللمس والشم :

خفتك اسم بجوار اورشليم خفتك الشذا بجو الربيع " ( المجدلية ٣٨ )

فللاسم في المسمع اثر الاعراف في الشم ولذكر المسيح في اورشليم وقع الطيب في سما الربيع . او انه يجمع بين تأثير اللون والصوت من حيث القوة والبهجة والسعة ومن حيث الهو والاستقرار والغنا شيئاً بعد شيء :

" من طلوع الفجر انشدني ومن نزع النهار " ( طرب )

او يجمع بين مفعول اللون والعبير من ناحية ووقع الصوت من ناحية اخرى اى بين حاستي النظر والشم وبين المسمع ويوحد مقابليهما جميعاً في الجسد الانساني وفي الذات المتذوقة :

" بغنى القدس ينشد الورد بكرا " ( المجدلية : ٤١ )

والعلاقات بين مختلف المؤثرات الحسية تشير الى امرين قال بهما الـرمزيون : اولا ان جواهر الاشياء متشابهة لانها تحدث في النفس انفعالات متشابهة . ثانيا ان الاشياء لا توجد الا بنا .

ولربما <sup>ومن بين</sup> ~~صلها~~ العوامل الطبيعية التي تولد <sup>بين</sup> جو <sup>بين</sup> الرائي وبين قسعات جسد :

... " وضاماً ايضاً دافئاً فيه من انفاسها اثر

... " يا هنا اللون يا زينة في غيوم بالصحو ياتر ( نحت )

التي

وفي سلم العلاقات هذه ما زال يرتقي حتي اضطربت نفسه واضطربت

اللانهاية مطلباً :

" نعيم مع الساهيات النجوم ... ويرى بنا الافق <sup>القصير</sup> " " لنا الليل (

" تانجيني ونجي الزهر أثر ابي الحرار ( طرب )

الجهول

فتعجب النفس من الواقع الواضح ، وتأوى الى الكجول ، الى

الجلد ، الى النجوم ، واثناها فود ان تأوى الى ارجوحة الحلم لتتسى حقيقتها

التي يتوقف القلب لرؤيتها عن الخفقان . فيذهب من غيبوبة عذبة

الى عدم الوضع والابهام والغريب .

" فاذا يرشفك الافق <sup>وتحسوك</sup> ~~من~~ الدار <sup>الدار</sup> " ( طرب )

" يرتدى الحلم من برد ومن جر ازار " ( طرب )

الصوت

واللوحدة هذه قد ايقظها <sup>الصوت</sup> " الشجي " في الذات ، فحملها

الى " اللانهاية والحلم " وفيهما سر عميق لا يخضع للعقل ولا يفسره المنطق

غير ان في الصوت البديع ما يفتح امام الروح هيكل سر آخر هو مصراع حزين

من اللانهاية والعدم ومن الحلم معاً واعني به جو " القبر " .

" وانثر الآهات اشلاء ... امانى صغار

" خضبتها وحشة القبر ... ومعتل الجوار " ( طرب )

فكأنما الصوت جمع بين طرفي الحياة : امتدادها الاقصى حتى يبلغ  
المجهول والسر العجيب ، وانقباضها في حفنة من تراب وبينهما تحاول نفس  
الشاعر ان تتخلص من الجسد والمادة . فتعبد الى شتى الوسائل . وفيما  
اوژدنا كان " الطرب " وسيلة الى الانهزام من حدود الجسد . وتوى في  
كل ما ورد الرجوع الى المذهب " الغيبي " الذي به ترتبط مباشرة نظرية  
" العلاقات " الرمزية (١) وهذا الشعور بأن الجواهر الكونية مترابطة فيما  
بينها و متشابهة في شتى نواحيها بلغ بالشاعر الى " التجريد " والمعاني  
التي لا تحمل انرا ماديا .

" يا بعض ما أنت يا بعيد      اهاك تغنى بك الحدود " ( ابعاد )  
" جمالك الهفة من فكرة      آلت بأن تبقى بلا مظهر " ( سمراء )  
" والوقت بين النقا والموت      حائر المرتجى شريد " ( ابعاد )  
" نبأ عن بيضة الارض في سوقها والله يفتكر " ( نحت )

فلقد انضى به التخلص من المادة احيانا الى التجريد الكامل  
فان حديثه في البيت الثاني عن " الجمال " مآله ان الفكرة اخطأت عندما  
اتحدت بالمادة ، وكان بودها الا تتجسد ، ثم ان هذه الفكرة الصافية  
في هفوتها تبلورت فيك : وفي صدر البيت الثالث ( لان العجز يغص  
بالنعمت المضممة وفيها يظهر تقصير الشاعر عن اتمام الفكرة الاولى )  
اشارة الى " الزمن " تهوى كل ثانية منه الى هاوية العدم فلا تعود .  
وفي البيت الرابع تنويه عن الفكر الجرد الالهي وكانت  
تختم في نفس الله صورة الارض ، وكيفية تنظيمها الشكلي . فيجعل من موحية الهامه  
خيلا من الله آن كان على الخلق ففكر بمصير الارض عندما ستزورها عروسه  
فجعل جمال الارض لمحة من السماء .

الانظروا على الذات :

ولم يكن استنكاف الشاعر عن المادة والجسد في ادراكه الا وحمله  
الى ما حمل اليه الرمزيون بعد فشل العلم الايجابي والآداب السطحية .

فانطوى على ذاته واستقى من ينبوعها . فان سبر الغور هذا جعل منه  
الفيلسوف بؤسنا اساسا لفلسفته . وجعل منه الرمزيون معينك ، جميلا ينظرون عليه  
ويتراءون فيه . ويغرفون من سلسيلته ، وجوهرا لا يقبل التغيير والتبديل فهو  
ثابت بصلتنا بجوهر بلا سائر المخلوقات . وان الشعر الذى نحن في صدده لقائم  
على محاولة الدخول الى اعماق الذات من حيث تخرج يد المنطق صفرة كوحيت لا  
ألا صد الباب دون العقل والفكر المحلل واتيح للشعور وحده وللحدس ان يدخلا .  
وشعر سعيد عقل بوجه الاجمال يعكف على هذه الناحية . وقد يجهر  
بذلك في قصيدة عنوانها " انا الشرق " منها :

" انا جيت ذاتي وافرت اغنية المطلب

" انا ثروة كاللينة عمقا وكالغيب

" قل الفتح غمسك في الذات كما من الصلب

" ورشفك نفصك رشف العتيق من المشرب "

فانظر كيف يمثل البيتان الاخيران كل هذه النعمة . زد انه  
لا يشعر بكل ما يحيط به الا بقدر ما تحس به نفسه . فهذا الانطواء يربطه  
بجوهر الاشياء ويربط الجواهر جميعا بالحقائق الكونية والله .

### الجوالايد - لغة في اللغة

ولما كانت هذه الاعماق السحيقة في انفسنا لا تبلغ بكاملها ،  
بل تلحظ <sup>ك</sup> ومضة البرق <sup>ك</sup> وكانت لغتنا لغة الجواهر والمنطق ، استحال على  
الاديب ان يؤدى هذه الاغوار كما ان اللغة نفسها مجزت عن نقل اللمع  
التي تشرق خاطفة .

وكان من جراء هذا الاتجاه نحو تلقائيات الذات ان اقلع شعراؤنا  
المحدثون عن النهج الاستطرادي القديم وساروا من اعتبار مؤداه ان معظم  
الشعر العربي او قل كله لا ينطوى على قصيدة كاملة رائعة بل ينطوى على  
على بيت رائع او ابيات . ولما كانت القصيدة في تحديددهم نقل حالة  
الشاعر الى القاري ، وكانت الالفاظ ذات المعنى المعين المتعارف عاجزة عن ذلك



نجم ان القصيدة ينبغي ان تكون ذات وحدة ، ذات جو يولد في القارئ حالة الشاعر . ولا يكون التوليد الا بواسطة الالهام ، ولا يتم الالهام الا بواسطة الفاظ غنائية . مما دفعهم الى اختيار الفاظ كونوا بها لغة في اللغة لانهم طرحوا الالفاظ التي لا تصلح للهلالة والخالبة من الماء والامتنان مقتصرين على ما صح منها للغناء . فعدوا يتحدثون كالزمزمين " بالجو " ، " ووحدة القصيدة " " وبالالهام " . وهذه الوسائل اصبحت اغراضا في نفسها وهي اوسع من ان تحصر في قصيدة او عشرات القصائد . ولا يسعنا حصرها في شعر عقل " لانه بكامله يلتفت هذا اللفظ ومعنى هذه العناية فآلبنا ان نحيل القارئ الى المنتج نفسه +

### الابهام

وبما ان الحالة التي ينبغي نقلها الى القارئ تلح كاللمح الخاطفة ولا تدرك الا بالالهام ، وبما ان الاداة التعبيرية اعتمدت المعاني الابدائية دون المعاني القريبة المحصورة في مادة الاشياء ، نشأ عن عدم المساواة بين الحالة المعبر عنها وبين الاداة الحترجة خلل . وذلك ان الاداة عجزت عن قبض غرضها كله فافلت القسم الاكبر منه ولم تتمكن " ملزمة " التعبير ان تنفي بكل ما يجول في اعماق الاعماق . ولذا رأينا ان الابيات التي تساوى فيها التعبير وتعادل مع الحالة المعبر عنها جاءت واضحة كلاسيكية ، وجزمنا ان الابهام نتيجة العجز الذي يصيب الالفاظ والاداة كلما حاول ان ينطوي على الاعماق فيصعبها فنا . وبين هو الفرق بين ابيات واضحة تساوى فيها الجوهر وشكل الجوهر :

" كنت ببالني فاشتتت الشذا فيه ... ترى كنت ببال الورور  
 " كوني ، يكن للعمر معنى الظلى وللثواني فوج مسك وعود ( اجمل من عينيك )  
 " <sup>قلبي</sup> ~~البحر~~ مليء بالفراغ الحلو فاجتنبني دخوله  
 " اغضت اجفاني عليك اضم العمر كله ( سمراء )

" ودعته الى التمتع بالازهار قبل الخريف قبل الزوال ( المجدلية )  
وسين ابيات آخرى عجز فيها التعبير عن الاحاطة <sup>بكل</sup> ما يدور  
في الذات خلال حالة معينة :

" وترايت على تمرور خديدا ... واجفانها خيالا خيالا ( المجدلية )  
" هدمت دونها الورد عبيرا ... واعتلت نخمة على الانقاص ( = )  
" غير ظل من لفته حلوة الانصا ... رقت عليها بعض دهر "

فهذه على حسن ايقاعها نراها دون التي ذكرنا اعلاه اذا قسناها بمقاييس  
الشعر العالي .

ايمني كل هذا ان في الابهام عجزا ؟ نجيب ان نعم الى حد بعيد  
على ان الابهام حلوته ، وينبغي الا تخفى تلك الميزة التي يصيب منها القارىء حقا اذا ما استطلع الاشياء  
رويدا رويدا . والنفس تميل الى الغريب ، ففي الغريب لذة البحث عن الشيء  
تعقبها لذة لقائه . ثم ان هذا الابهام نسبي بنسبة الفنانين الذين انتجوه ونسبة  
الاشخاص الذين يتذوقونه وما تزال نعتاده حتى لا يكون مبهم . اللهم ما لم ينطو منه على  
شيء الا على الفاظ وتعابير فيها بعض الجرس استرقها <sup>المحدثون</sup> من الذين  
قبسوا عنهم دون ان يتنبهوا الى صورة او فكرة او مفعول تأثيري . وهكذا نشأ  
التباس <sup>البيان</sup> بين نوعي الابهام فأصدروا فيه احكاما مبرمة كثيرا ما تخلو من النصف  
والاعتدال . زد ان الابهام يوسع القيمة <sup>الشعرية</sup> ~~المصورة~~ ان يضع المعنى في <sup>ظلال</sup> خفيف (١)  
جذاب .

ومن النحو الجديد الذي نحتة الفقة المتأدبة المحدثه نشأ الخوض  
فالمغوض لم يكن غاية بل نتيجة كما مر معنا في حديثنا السابق . ولا محقق عنه وقد حاول جماعتهم  
الخروج على القديم وتوخوا اساليب جديدة تعبر عن مفاهيمهم المستحدثت للشعرا  
فالجور والابحار ، واللغة الجديدة ، والانطواء على الذات ، والتجريد ، والموسيقى  
وتصفية الصورة المتحركة حتى تخلو من النقل المادي ، والابهام والفرار الى الحلم  
... .

والإنهاية ، والاعتناق من أسر المادة افقت جميعا الى الغموض ، الى غير السهل  
المألوف . وان صح ان الوضع صفة الادب المدللي العالي حيث لا تقف الاداة الكلامية حجر  
عثرة بين القارى والشاعر بل تصله بالقارى مباشرة ، صح ايضا ان الغموض يرفع من قدر الشاعر  
لقد ورد في الصابي : " وانخر الشعر ما غمض فلم يعطك غرضه " .

وان وجد معاصرو ابي تمام في الغموض مأخذا عليه ، فذلك في بعض شعره وبالنسبة  
الى القراء ، اما ما لم يفرض فيه من ارساف وطباق وجناس ، وما لم تستغل فيه  
المعاني فلا في ويغالي فيها ، فأتى نسج وحده لم يشق له غبار .

### القوائد الرمزية :

=====

ثم ان " عقلا " لم يكف باستقفا المفهوم الشعري واتبلغ مناهج الرمزيين  
ونقادهم بل نظم في مواضعهم . فقصيد " من ثلثنا القمر " ارادها " محاولة في  
الشاعر " :

من ثلثنا القمر	يا هلا بها ذكر	وانفوطن حوله	باقا من الشرر
جابلته اخت ليلى	والدى الاخر	ضحكه سعت	و غاغنيه على الاثر
طال ما فاجأته	حافيا على الزهر	والسما حمل هواله القير	قر
مزق القيص ما انهم	والحلى غم	ذاهل تزلجت رجله	على الدور
هوغزل لجدة كان فاكسى القمر		والربى تكسرت	حرجه صور

### من ثلثنا القمر

فخرى كيفيشير الى ان القمر هو الشاعر ، وانه من " تلال لبنان " حيث ولد  
الشاعر يوم كان الحب وحب والجمال ، ثم فكرة الشاعر وكان مغزلا " في القديم يعنى وكسب  
فاصبح يتوغل الى اعماقه حتى يدرك نفسه عارضة فاذا هو يمشي على ازهار نفسه ويتنزع  
منها العلى . ثم يلتفت الى الطبيعة الخارجية فاذا المرأة تحمل الجمال والنار والحركة . وتستحيل  
الضحكة في ثغرها لن تشيد الحب والجمال ، واذا به تهدأ ذاته وتنقبض عند نزول السما  
ثم تنطلق الى الملا الارحب الى دور النجوم وينظر الى اسفل فيرى الروابي عورا تتوجج

وتبتعد امام عينيه . فتحدث في نفسه جمالا عجيبا وصورا حية ومن هذا الباب قصيدة " نيانار " وهي محاولة في القصيدة حين تتولد في نفس الشاعر <sup>الغارق</sup> في نشوتها و " شيزار " (١) وفيها محاولة " في الانغام الشرقية " ، فطالما اتخذ الرمزيون هذين الموضوعين في الفنون موضوعا لشعرهم عندما انطووا على ذواتهم :

يقول في شيزار ، مجترئين مقطعين :

(٢) " غلغلت انغام في خاطر يلوحن في كوكب غائر طيوتا واوهام	(٦) شيزار لمع ظبي ورن قصي وشيزار اندلسي يندب مجدا خبا
--	--

فيتبين لك تصرفه بالاوزان يجترئها شأن الاندلسيين الا انه على اكثر نماذج (٢) في هذا التكرار شأن الرمزيين اذا قبسوا بمن سبقهم . والشاعر بعد ان يجعل " شيزار " موطننا لهذه الانغام يذكر في المقطع الثاني تأنيدها فتنتفح عن حضارة رميمة وتتعاقد الماضي كأنه حلم يمر . ثم في المقاطع التي تتلو يأخذ الانغام المعروفة ويعرض ما يوقظ كل منها في النفس عن عطور وسعة وضجة وحزن وفرح الى ما هنالك مما تكيف به الالحان نفس السامع .

ولقد اخترنا عرضا المقطع السادس ، حيث يعتبر الشاعر ان لحن " الصبا " يوقظ في السامع صلصلة السيوف ورنين السهام والاقواس كما يغمره بشيء من الحزن والكآبة التي خاموت شعرا الاندلس وهم يندبون " زمان الجول " . ولو تعرضنا الى تحليل المقاطع الاخرى لتبين لنا ان <sup>كلا</sup> منها يتضمن نغما وما ينيره هذا النغم من اجواء والوان نفسية " فالاصفهان " مثلا يوقظ فيه صورة " زنجية " ترقص " مرجحة " بين الشمر ، تعشق وتحسني الكؤوس عتافا ، ويخامرها الم ينفطني " شيئا فشيئا ، حتى يطغى عليه النسيان .

(١) مدينة في العجم ، (٢) اتبع الاندلسيون اوزانا واحدة في الموشح الواحد في هذه . . / .

القصيدة فنرى الشاعر يغير فيها بحسب ايقاع النغم المعني .





كبرى من زمرد عالقات في جوار الغمام زرق الضياء

يتخطين مسح الشمس ويكرزن بلادى على حدود السماء ( قدموس ص: ٢٢ )

وقوله في المركب الغنيقي : " في ههنا مسح رب على الارض وفي  
الهيرزلي انطراط نجم "

... " سمر المركب العلي ومدت منه كان تطفانك زنبق "

ولنراجع المقاطع على ص ٣٤ و ٣٥ و ٣٧ و ٦٢ في موقف " اورب " وكذلك في

٦٣ انه يقول " نوت نفسي بالعب فاعتمدك الارض ... اما هزنا اليها الحنين

" وانتحي مطرحا من الصخر خشنا ... رب صخر عز الشكا بليين

" رب ما نعمة السعادة في الارض .. ضحى خاطف يزور النيام

" حظهم منه مطمع بالتلاقي فان استيقظوا غدا احلاما "

" انا خلت الحياة مد ذراعي <sup>حيات</sup> ..... الخ ....

على ان المعنى يعتاص/تفتقد المسرحية شرطها الاساسي .

واذن فالمسرحيتان قصائد جميلة قبل ان تكونا مسرحيتين رائعتين

ويصطبغ الشعر بالصيغة الرمزية من ايماء وايحاء وسبر الغور ، وابتغاء الانهية

ومسح الاشياء بظل خفيف والعلاقات التي تربط بين جواهر الاشياء وجوهر الانسان

والعالم المثالي الاكمل والخوض وتنوع خاص التأنيق . فقد يتفرق في ذلك حتى يستعمل

" ال " " اسما " موصولا فيقول : " الأذلت " " والاسلت " ( قدموس ص : ٢٤ ) . ويستعمل

" بها " عوض " ابها " وشعره المسرحي بخلاف سواء لا يتورع عن اللهجة الخطابية <sup>الخطابية</sup>

ويسرى مسراه المألوف في بلوغ الصفا ويتوخى التأثير الذي تسمح به الموسيقى

نفس المتذوقين حتى تخرج الابيات احيانا وقد قاربت الجمال الذي كاد يكتمل

اخراجها لما فيها من صقل ونشيد وغنا بعيد القراءة فيبلغ بذلك مبلغ الشعر

العالي . ترى هذا الذي عناه الاب لامن وهو على فراش النهاية تقدر عليه

بنت بفتح فيقول : " يخيل الي انني اسمع هذا النع " من الشعر للمرة الاولى في

اللغة العربية " ( المكشوف المجلد ١٩٣٧ عدد ٩٥ ص : ٩ ) .

ومحسن بنا بعده هذا العرض السهوب ان نشير الى الذين لم ينخرطوا  
في هذا السلك ولكن ظلت على ادبهم منه مسحة . فوردت لديهم <sup>تجارب</sup>  
تعايير هي من تأثير مطالعاتهم الادب الاجنبي . وفي شعر امين نخلة اثر منه (١)  
يقول في رثاء شارل بودلير مثلاً :

برد " الفتي " المندى شفتيك ولوى بالرفق واللين عليك .

والمقصود " بالفتي " المندى " الموت " فهو لا يذكره باسمه بل من حيث اثره  
المترك وما استحال اليه . على ان في ادبه من موقور التألق والذل والغوا  
والعقل ما اسفر عن ايجاز ونحت في نثره وفي شعره معا ، وهذا ما حمل البعض - اذ  
عبروا اعلى غير ما اعتادوه - الى اعتباره خطأ من شعراء الرمزية .

والاندر في شعر (صلاح لبكي) اعم ومفعوله اطلق . جاء في "ارجوحة القمر"  
ايات قريبة مما يوحي به بعض شعراء الفرنجة <sup>واحد</sup> فلولين فني هذا البيت

اخذت نفسي من حزن الشتاء وانزوت بين ضلوعي . فبكاني

زفرت النفس في وحدتها ..... (٢) على المجدلية

ما يذكر معنى وموسيقى بقصيدة فرلين " تنهمر الدموع في ظبي انهمار  
الشتاء على <sup>الطريق</sup> المجدلية " فان خيط النغم الداخلي يكاد يكون واحدا في  
القصيدتين ، ومثار المعاني الدفينة متطارب ايضا . وانظر الى ما في  
هذا البيت من " علاقات " ( Correspondances )

" انت وهج من نشوة وعبير — انت رعشات قطعة من سما "

" ... تنهادى الانغام منه حيارى — غاديات بالعطر والانداء "

وقوله : " واستفاقت على يدك الاماني — حالمت الالوان والاوراد "

وهذا الاتحاد مع مظاهر الكون :

" ما الشهب الا بعض احلامي ... "

(١) كما لا يخفى لا نعني " القصيدة " السوداء " فهي من باب الالغاز والاحاجي ولا تتفق مع الادب الرمزي .

(٢) ارجوحة القمر ص : ٨١ .

" اتلقاك في الشعاع سماحا  
 وارجبا في خطرة النسمات  
 " وجبوروا على الغصون وهمسا  
 ناعما في تنفس الكائنات ( " حلم عذرا " )  
 وفي قوله : " وفي الجفون خريف  
 باك ولم شتا " .  
 ايحا بحث . وكقوله :

" على محياك شي من وحشة الاساء " .

وسدمج الصورة البصرية بالصورة الصوتية واللون باللحن :

... " يلحن من القائم المفزع "

وقوله : " حينما تعلقو اناشيد الطيوب " وجمع بين العطور " فشفاه الورود  
 فبحور " .

وشير الى ما سماه الرمزون " Nymphes " و " Sylphes " وشير  
 ذلك فيقول : " بنات الصباح " (١) . وقد يحل النعت مكان المنعوت ويعمد الى  
 المعهم الذي يكتنفه الوضع عاملا بوضعية الشاعر فـرلين : ففي " اعراس الفقرا " :  
 " ان اعراسنا لمن نشوة دق الصبا ونسج الاماني " (٢)

ويتصاعد في شعره اللون الفينيقي كما في قصيدة " بلادي " وفي  
 القصيدة وتر غنائي فيه بالاضافة الى التألف الحرفي ، والالفاظ اللينة ، حلم من  
 الماضي يطل ، وفيه اهتمام مقرون بوضوح ايضا ، وابتغاء الانهائية بواسطة  
 الاشياء المحدودة . واشريعة تسرى كأنهن <sup>حور</sup> مسترسلات الشعور يعنبن  
 بالزمرد ، وفيه الاستعارة المرشحة ، والايجاز ، والتشبيه الغني :

... " وعلى مفرق الدهر منك ائتلاف وفي مقل الشهب انيا نور ( ص ٤٦ )

... " وابصر اشريعة جارات على اليم لماعة في الأثير

كسرب من الحور يعبثن بالزمرد مسترسلات الشعور

فجعل من الشهب مقلا ، وحبا النور انيا . ناهيك عما في البيتين الآخرين  
 من غنا في اللفظ وبراءة في التشبيه والتخييل .

وفي قصيدة " موت الورود " (١) يجمع هيمين العطر واللون والطيف :

" اما حبيبي فهو ذاك الشذا كأنه طيف الهنا الأزرق "

فهو لا يتكلم على الهنا بل على طيفه ليضع ظلاً خفيفاً ويجعل للظل لوناً ، المتصور بالآزرته أن الهنا بلون السماء .

وتعاوده كآبة أشبه بكآبة فرلين " ، وهو مقلد لا يحق بها بشكل صان بل ينقلها بطريقة غير مباشرة ، دوارضة فيعبر مثلاً عن هذا الانقباض :

" نكن خلف ضلوعي نوراً يغور ومسي . "

" ووابلاً من ثلج خرسا تغمر نفسي " (٢)

وتراوده الفكرة هذه بصوتها مرات عديدة .

وتوقظ قصيدته " سكرى " عوالم ، كما توقظ قصيدة " الشعر " لبودلير .

ونكتفي بهذا المقدار منبهين الى ان هذا الشعر لم يبلغ الرقعة في حالتها الصافية فسوره لا تزال حاملة شيئاً من المادة ، كما انه حافل بالذوات التشبيه العي تفود القاري الى الوضوح ، <sup>على انه</sup> وفيه النغم الذي يثير الإحسا وولد جوا ، متوكفا على اوزان خفاف هوائية ، والفاظ مختارة الجرس جملة ، وعلى الابعاء لان في الابعاء ضباباً خفيفاً ، يزين لنا المعاني فيستغفر الذوق ، وترتاح النفس . وهو من هذا القبيل ينتسب الى مدرسة " فرلين " لانه لم يعتمد التصفية النهائية بحسب ما سنهوا مشترعون الادب الرمزي . على انه يبلغ ما بلغوه احياناً فنلتقي ابياتاً كهذه :

" يا ربيب الخيال يا منيتي البكر .... وابسة على ذكياتي

" كنت دنياى كنت اغنياتي .... البهيا رفافة على رغباتي

" عشقتك العيون حلم هنا .... ووعاك الفؤاد فوق صلاة

" وحنن فوقك الضلوع والوى .... كل فكر عليك من بناتي " (٣)

(١) مواعيد - ص : ٣٢ ، (٢) مواعيد - ص : ٣٨

(٣) أرجوحة القمر ص : ٤١

وفي قصيدة " موت الورد " (١) <sup>بين</sup> ~~بجمع~~ العطر واللون والطيف :

" اما حبيبي فهو ذاك الشذا كأنه طيف الينا الأزرق "

فهو لا يتكلم على الينا بل على طيفه ليضع ظلاً خفيفاً ويجعل للظل لونا والمقصود بالأزرق ان الينا بلون السماء .

وتعاوده كآبة انبه بكآبة قرلين " وهو مظهر لا <sup>يبوع</sup> ~~يبدو~~ بها بشكل صان بل ينقلها بطريقة غير مباشرة : دوايئة فحير مثلاً عن هذا الانقباض :

" لكن خلف ظلمي نوراً يغور ويمضي "

" روايات من تلق خرماء تغمر نفسي " (٢)

وتراوده الفكرة هذه بعد وثبات مرات عديدة .

وتوقظ قصيدته " مكرى " عوالم : كم توقظ قصيدة " الفجر " لبودليير

ونكتفي بهذا المقدار متبهمين الى ان هذا الشعر لم يبلغ السوية في حالتها العائقة فصور لا تزال حاملة شيئاً من المادة : كما انه حائل بالوات التشبيه التي تقود القارئ الى الوضع : <sup>على انه</sup> ~~لا فيه~~ النفس الذي يستثير الإحساس وولد جواً متوكفاً على اوزان خفاف هوائية ، والفاظ مختارة الجرس . جملة : وط من الابعاء لان في الابعاء خفياً - يزين لنا العائقي بمتسبها السؤوف ووتحتاج النفس . وهو ومن هذا القبيل ينتسب الى مدرسة " نوليين " لانه لم يعتمد التفصيل التفصيلية بحسب ما متها مشترعة الادب السؤوف . على انه يبلغ ما بلغوه احياناً فلتلقي ابياتاً كـ هذه :

" يا ربيب الخيال يا منيتي البكر .... وابسة على ذكرياتي

" كبت دنياي كبت اغنيتي .... البيضاء رفاعة على رغباتي

" عشقتك العيون حلم هنا .... ووفاء الفؤاد عن صالة

" وحقت نورك الفلج والوى .... كل فكر عليك من بناتي " (٣)



ففي الاول اشارة الى ان حبيب ابن مخيخته الهتي تجمل الاشياء . ووليد  
امانيه التي لم تسبقها امنية ، <sup>وبسمته</sup> التي تغلغى شفتيه كلما اطل عليه من  
الماضي ذكرى . وفي البيت الثاني يستعير كالرمزيين للاغنية لونا ، كما يعبر يستعير لها  
جناحا فتعرف <sup>نوع</sup> أهوائه . وفي الثالث جعل عطرا يضيئ . وما اشبه هذه  
الابيات بالتي لم وردت في " المجدلية " :

" يا ربيب الخيال يا أنق الفكر ..... "

" وحنث فوق الضلع العذاري ... وابسام اللوى ورف العيون

" عانقتك الافكار في غفوة الصبح ... ووثك بين لثم وضم (١)

ولا نحدد ايهما اقتبس عن الآخر ولا شك انه اقتبس لان الوحي  
المتشابه لا يفضي حتما الى تلازم في اللفظ والمعنى والجو . وحسن بنا  
الاشارة الى ان قصائد " الارجوحة " نظمت بين ١٩٢٨ - ١٩٣٨ ولم تظهر كجموعة  
الا عام ١٩٣٨ أما المجدلية ، فنظمت في ذمة المؤلف عام ١٩٣١ ولم ينشر الا  
عام ١٩٣٢ مما يتركنا حياال علامة استفهام كبرى .

وقصاراه ان شعره - على جدته - ~~جيد~~ حسن الديباجة وفيه ماء ، يقره  
من الالفام ، فسهلة روايته لانضاح معناه ، وكثيرا ما يحاذى في جوه  
وقالبه ومعانيه - اذا ارتفع - بعض نواحي الشعر عند فرلين .

ولا ينحصر هذا الاتجاه الادبي فيمن ذكرناه بل انه عم معظم ادبنا الحديث المتأثر بالغرب ، وكما ان الرمز اصبح طريقة تعبيرية في الادب الفرنسي ، هكذا غدا في حقبنا الاخيرة يستخدمه معظم الشعراء ، فنراه في شعر علي محمود طه يأتي فلذات فيها صور متحركة ، متجردة عن المادة . وفيها النغم وليد التألف الحرفي ، واستخدام الابهاء ، ورمي الظل الخفيف على الصور والاستعارات والتشابه والمعاني .

على ثغرة يضيء ابتسام      رف نورا بارجوان ندي (ميلاد شاعر)

ونراه ايضا يأتي قصائد كما في " التمثال " ، اما شعره فلم يبلغ التصفية ولم يعتمد الصعوبة في التأليف ، فظل واضحا سهلا ، على هلهلة في السياق الشعري ~~فكحور~~ لم يحان القسوة التي عاناها من اصطبخوا بهذا الادب ولم يجعل الغيبية والعقل الباطن ينبهين لشعره فيتوخى المواضيع التاريخية التي نبذها الرمزيون ، احياء ، ولم يدرك خلوصة الشعر الصافي ولا سعى اليها .

وانك تتلمس بعض مزايا هذه الاتجاه ايضا في مسرحيات توفيق الحكيم العالية اى في شهرزاد ، واهل الكهف وجمالينون ففي الاولى عودة الى الاسطورة ، يستقي من الف ليلة ليلة ما استقاه الرمزيون من الميثولوجيا ، ف شخصية شهرزاد غدت اسطورة بحد ذاتها ، وهو يفيض على اعماق المرأة وقد اصبح شهرهار لعبتها ، تتبدل اعماقه واجواره الباطنية بادي الانفعالات الخارجية وقد يكون الانفعال مجرد لفظة او حديث جرى على لسان شهرزاد ، او هزة ساق ، او لحظ عين .

وفي الفصل الأخير يحاول شهرهار ان ينعثق من جسده ظنا منه ان الجسد هو الذى يثقل نفسه بالالام فيقصد الى خان " بوميسور " - ليخدر حواسه ، حتى اذا عاد الى صحوته استشعر انه لا يستطيع انفصالا عن المرأة الجديدة التي كيفته مثلما استهوت ، ولا يسهه اعتاقا من جسده . وتتضح النزعة الرمزية في نحو آخر في " اهل الكهف " وهنا يعتمد المؤلف اسطورة اخرى وردت في القرآن ، ويعمل فيها الصراع بين فكرتي البقاء والزوال ، بين حلم عميق في الانسان يشده الى الخلود وحقيقة عارضة ساحقة تسره الى التراب ، والمادة الباهتة المحدودة . و" بيلور " الفكرة في اسطورة " بوشا " اليابانية .

ولنا في ~~الجمالينون~~ <sup>بحمالينون</sup> مظهر ثالث في عراك الانسان الخلاق بين الحياة وتخدير وتهميم وتصير الى



... وانطوت بعدها الهيولى فنارت

.. وانثنى عائداً بمشيح حلمها

١) وانت جنحت امانى ( ص ٨٩ ) وغيرها كثير ان لم يقم على المعنى المقتبس قام على بعض

التشابه والالفاظ، فانها تكاد تكون واحدة لما فيها من تقارب . فان الفاظا مثل انطوى والهيولى ،

وفتنة في النفوس وانثنى ، وشيخ الحلم ، وتلاشى ونعما ، والاماني المجنحة وكثيرا غيرها من الالفاظ

الموائمة المستخفة الجرس تدور في خلد ( ١ ) وقد يستخدم الالوان للتعبير عن حالة نفسية

، شأن محفل وبطريقة غير مألوغة كطريقته . منها مثلا " تهمني العطور " فالحق بالعطور ما يقال عن المطر .

لهذا غير ان تقربه من الرمزيين والذين لفوا لفهم لا يجعله ملازما لهذا الادب تمام الملازمة

ففي شعره موضوعات تاريخية كالتى في " محمد " و " جاندارك " وصور مادية لم تصفو فتبلغ الرمزية وفي قالبه

سهولة لا تتحرج التأنيق و " التأليف المفضل " اما تأثره بالادب اللبناني لم يوسع دونه ابواب

الخلق الشعري فلقد ولدت له مخيلته الجامحة صورا مأنوسة حسنة الاخراج احيانا .

#### خلاصة :-

ولم يكن ابو ريشه اول المتأثرين بهذه الالفاظ والصور فلقد جاء من هم دونه خلقا فاستقوا

من هذا الرواء الجديد مقلدين لا خلاقين . فصار بهم هذا التقليد الاعى الى شعر بليد جامد ، هو

مجرد الفاظ وصور منقولة . لا تتركز على ابداع او فكر وانما هي رصف الفاظ منقطة سقيمة اذا حللتها

وجدتها عارية من كل قيمة تربطها بالشعر العالي .

مما حدا بعض المتأثرين الى حملة شعواء شنوها على الادب المتسم بالسعات الرمزية واشهر

ما قيل نشوت المكشوف : الادباء السطحيون عباد الالفاظ ( ٢ ) وشعرنا الجديد قلق هز بل ( ٣ ) الادب

( ١ ) يقول عقل ان " الغصون حسان " ويقول ابو ريشه " قيان الغصون "

( ٢ ) المكشوف مجلد ١٩٤٤ العدد ٣٤٢ ص : ٤ ( ٤ )

( ٣ ) ١٩٣٧ العدد ١١٤ ص : ٧

الغربي افاد الناقدين ولم يفد الادباء (١) والرمزية في ادبنا وآداب الامم (٢)

وادبنا الحديث (٣) ومرض الالفاظ (٤) في الشعر وهي افضل ما كتب في هذا الصدد .  
واللهجة في السائدة فيها جميعا تدور على ما اشرنا اليه من <sup>نزعته</sup> في اللفظ وتقليد باهت جامد  
غير مرتكز على الاسس الفنية الخالدة يعتمد اللفظة - وقد انس وقعها - فينظمها غير عابي\* بمعناها  
وامكاناتها . وهكذا هبط الشعر الرمزي في الشرق كما هبط في الغرب عندما انتقل من مرحلة  
الخلق الى مرحلة التقليد . الا ان هبوطه في ادبنا الحديث اسقطه حتى السخرية . ذلك ان الذين  
فهموه لم يفهموا الا بعضه فجاء شعرهم بعيدا عن المبدعين من الفرنجه . وان الذين قبسوا عنهم  
من بعدهم تورطوا حتى بلغوا السخف ( راجع الواحدة لصالح الاسير - وخوا\* اشليطا ) .

ولقد حدث عباس العقاد عن ضرر الرمزية قال : الرمزية ضرورة لتمثيل الدقائق  
والاسرار ولكنها تخرج من الضرورة الى الضرر اذا اصبحت مطلوبة لغير سبب واعبح شعارها  
الرمز للرمز والغموض للغموض والتلفيق للتلفيق وبضيف... " ولم تفسد هذه الاستعارات الا حين اصبحت  
فنا مصطنعا وانقطع ما بينها وبين البداة الصادقة والتخيل السليم . الرمزيون الفرنسيون غنوا بدورهم  
وسكتوا بدرهمين . ١٥ .

الم بما ت كل ذلك نتيجة عجزنا عن تفهم الجوهر وتمسكنا بقشور الاشياء دون اللبابة ، الا  
بمحد ذلك الى افتقارنا لقائد فكري يثير كل هذه السبل بطويقة واضحة وحزم مجرد عن الاهواء .

١) المكشوف المجلد ١٩٣٦ العدد ٢٤ ص : ٧

٢) ١٩٣٨ العدد ١٤٥ ص : ٣

٣) المكشوف ١٩٤٠ العدد ٢٥٦ ص : ٢

٤) ١٩٤١ . العدد ٢٩٥ ص : ٢

٥) مجلة الكاتب المصري عهد يناير ص : ٣٦٧ ١٩٤٧



على اننا نأمل ان يتخذ رد الفعل<sup>١</sup> هذا حدا معتدلا، فيطرح<sup>٢</sup> - بعد حقبة من الزمن -  
 تكلفه وقلوه ويستفيق من عراكه<sup>٣</sup> بين حجر التقليد والنظرة الحديثة المسرفة في التطرف فيرى بين  
 يديه ادبا معتدلا فيه من حسن النظم والاعجاز ما يفرضه على الصدور فيبقى ببقائه الدهر.